Cahiers de musiques traditionnelles 16

musiques à voir

Ateliers d'ethnomusicologie

georg ÉDITEUR

Comité de rédaction
Laurent Aubert (directeur de la publication)
François Borel, Patrik Dasen, Georges Goormaghtigh, Mireille Helffer,
Isabelle Schulte-Tenckhoff

Rédaction
Ateliers d'ethnomusicologie
10, rue de Montbrillant / CH-1201 Genève
Tél. (+41 22) 919 04 94 / Fax (+41 22) 919 04 95
www.adem.ch / E-mail : la.adem@mail-box.ch

Les *Cahiers de musiques traditionnelles* bénéficient du soutien du Département des affaires culturelles de la Ville de Genève et de son Musée d'ethnographie, du Département de l'instruction publique de l'Etat de Genève et de la Société française d'ethnomusicologie (SFE).

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Couverture
graphisme : Soheil Azzam
illustration : Frise d'instruments « spectateurs » (photo MEN, Alain Germond)

Mise en page
atelier.weidmann@worldcom.ch

Diffusion exclusive
GEORG Editeur
46, chemin de la Mousse / CH-1225 Chêne-Bourg/Genève
Tél. (0041 22) 869 00 29 / Fax (0041 22) 869 00 15
E-mail : livres@medecinehygiene.ch

Distribution en France
VILO - Comptoir des ventes
25, rue Ginoux / F-75015 Paris
Tél. 01 45 77 08 05 / Fax 01 45 75 75 53

Diffusion
VILO 2
91, avenue Jean-Moulin / F-26100 Romans
Tél. 04 75 70 19 14 / Fax 04 75 70 19 08

Cahiers de musiques traditionnelles
16

© 2003 Ateliers d'ethnomusicologie

Tous droits de reproduction y compris par la photocopie,
de traduction et d'adaptation réservés pour tous les pays

ISBN 2-8257-0863-1

Cahiers de musiques traditionnelles
16

musiques à voir

Ateliers d'ethnomusicologie

Sommaire

Dossier : Musiques à voir
La musique dans les musées de société

Curt Sachs
11 La signification, la tâche et la technique muséographique des collections d'instruments de musique

Michel Colardelle & Florence Gétreau
43 La musique au Musée national des Arts et Traditions populaires et au futur Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée

Marc Chemillier
59 Pour une écriture multimédia de l'ethnomusicologie

Cécile Corbel
73 L'intégration du sonore au musée : quelques expériences muséographiques

Luc Martinez
83 Oyez ! Le son s'expose

Bernard Lortat-Jacob
95 Musique et muséographie : les murs ont des oreilles

Antonello Ricci
111 Sons en exposition. Une stratégie de l'oreille

Florence Gétreau
123 Le son dans l'exposition « Musiciens des rues de Paris »

François Borel
137 Deux expériences musicales au Musée d'ethnographie de Neuchâtel

Jean Lambert
155 Muséographier un salon de musique ? Le cas du Yémen

Aurélia Domaradzka-Barbier
169 « Musée vivant » de Silésie : regard sur la culture musicale des Carpates polonaises

Madeleine Leclair
179 Les collections d'instruments de musique au futur musée du quai Branly

Entretien

ISABELLE SCHULTE-TENCKHOFF
189 De père en fils ? Moses Asch et la collection Folkways.
Entretien avec Michael Asch

Livres

DENIS-CONSTANT MARTIN
203 Mai Palmberg et Annemette Kirkegaard ed. :
Playing with Identities in Contemporary Music in Africa

MICHEL FALIGAND
205 Jacques Siron : *Dictionnaire des mots de la musique*

MIREILLE HELFFER
208 Joep Bor et Philippe Bruguière, dir. : *Gloire des princes, louange des dieux*

MARIE-BARBARA LE GONIDEC
212 Vergilij Atanasov : *The Bulgarian Gaida (Bagpipe)*

MARIE-BARBARA LE GONIDEC
215 Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob et Speranța Rădulescu :
À tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie

LOTHAIRE MABRU
219 Hanny Christen, coll. : *Schweizer Volksmusik Sammlung*
(Collection de musique populaire suisse)

VINCENT ZANETTI
224 Sandrine Loncke : *Les chemins de la voix peule*

IGNACIO CARDOSO SILVA
227 Luís Ferreira : *Los Tambores del Candombe*

PATRIK VINCENT DASEN
233 Leonardo D'Amico : *Cumbia : la musica afrocolombiana*

MICHEL PLISSON
237 Hugo Peredo *et al.* : *Le Festival Luz Mila Patiño : 30 ans de rencontres interculturelles à travers la musique*

CD / CD-ROM

DANA RAPPOPORT
239 Musiques traditionnelles d'Indonésie. Une anthologie de vingt disques

HENRI LECOMTE
253 Une réédition de musique japonaise

François Picard
256 Les archives de musique chinoise sortent des tiroirs

Giovanni Giuriati
258 Kong Nay. Un barde cambodgien

Emmanuelle Olivier
260 Tanzanie : les Wagogo, maîtres de la musique

Luc Charles-Dominique
263 La France d'Alan Lomax

Marc Loopuyt
271 José de la Negreta : Sueño Gitano

Thèses récentes

Apollinaire Anakesa Kululuka
273 L'Afrique noire dans la musique savante occidentale au XX^{e} siècle

Julien Mallet
274 Liens sociaux et les rapports ville/campagne. Le tsapiky, «jeune musique» de Tuléar (Sud-Ouest de Madagascar)

Victor Randrianary
275 Les jeux vocaux galeha des enfants antandroy de Madagascar

Pierre Salivas
277 Musique Jivaro. Une esthétique de l'hétérogène (par Michel Plisson)

Monika Stern
279 Les Femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte (Vanuatu)

281 **Publications reçues**

289 **Auteurs**

La signification, la tâche et la technique muséographique des collections d'instruments de musique

CURT SACHS [1]

Ce texte a été rédigé par Curt Sachs en français alors qu'il était attaché comme collaborateur permanent au Musée d'Ethnographie du Trocadéro à Paris, le futur Musée de l'Homme. Il y séjourna en effet de novembre 1933 à juillet 1937, à l'invitation de Paul Rivet, « pour collaborer à la classification des instruments de musique [...] avec André Schaeffner ». Déchu de toutes ses positions par le régime nazi en septembre 1933, il signe cet article comme « Ancien Directeur du Musée instrumental de Berlin ». Cette prise de position s'appuie en effet sur sa longue expérience au sein des collections instrumentales largement savantes et européennes de la *Staatlichen Musikhochschule* dont il eut la responsabilité à partir de 1919[2].

Si l'on exclut la partie concernant la conservation et la restauration des instruments de musique, qui apparaît aujourd'hui pour une grande part dépassée compte tenu du développement des techniques et de la déontologie[3], on remarquera que cette réflexion prend d'emblée en compte l'ouïe et la vue, focalise le débat sur « l'idée dominante de l'installation » et non sur la collection, constituant ainsi un véritable manifeste dont on ne voit pas qu'il ait été remplacé : tandis que les réalisations ont été multiples ces dernières décennies, combien de leurs auteurs ont en effet proposé une théorie de leur action muséographique ? Sachs écrivit ce texte alors que le Musée de l'Homme était en gestation. Beaucoup de ses propositions vont bien au delà de la seule conception « esthétique » de la musique occidentale évoquée

1 Article précédemment publié dans la revue *Mouseion*, vol. 27-28, 1934, pp. 153-184, réédité avec l'aimable autorisation de Madame Gabrielle Forrest, fille de Curt Sachs.

2 Voir Berner 1984 : 75-111 (chapitre « Wissenschaft und Forschung. Curt Sachs 1919-1933 »).

3 Voir notamment les travaux du CIMCIM (Comité international des musées et collections d'instruments de musique) et tout particulièrement Karp 1992 et Barclay 1997.

dans les salles du musée de Berlin. Elles reflètent les préoccupations d'un ethnomusicologue «universaliste» portant un regard prospectif à un moment crucial de l'évolution de la muséographie. Cette prise de position eut-elle une influence sur les salles musicales ouvertes peu après par André Schaeffner au Musée de l'Homme ? Alors que cette page d'histoire est en train de se tourner et que de nouvelles réalisations muséographiques sont programmées, les perspectives ouvertes par ce texte nous invitent à conceptualiser nos propres convictions et introduisent fort à propos les éléments du débat ici publiés.

FLORENCE GÉTREAU

□

De la naïve collection d'objets «curieux», tel cet ensemble hétéroclite qu'avait rassemblé une héroïne de Gottfried Keller, dans les «Gens de Seldwyla», aux prétentieux cabinets de curiosité des princes de la Renaissance, il n'y a pas si loin. Dans les deux cas, un même principe s'affirme: la recherche des objets qui nous élèvent au-dessus de nous-mêmes, pour le plaisir de notre imagination et pour le besoin que nous avons de transformer le passé et le lointain en présent et en proche, au moyen de la possession des objets qui sont le témoignage d'une époque ou d'une région lointaine.

De semblables motifs, cependant, ne nous suffisent plus. Nous cherchons à donner un but à la collection quelle qu'elle soit, but qui la justifie et récompense les efforts et les frais qu'elle occasionne. Dès que l'on étend le problème à la collection publique, il faut se demander tout d'abord à quel genre de public on désire s'adresser; sera-ce à tous les visiteurs, profanes et initiés, ou aux seuls spécialistes, aux artistes, aux savants ? Puis, une fois cette question résolue, on se demandera quelle doit être la fonction du musée: tendra-t-elle à instruire ou seulement à récréer, à initier ou à distraire ? En d'autres termes, fera-t-on appel à l'intelligence ou au sentiment, ou bien à tous les deux à la fois ? Conservera-t-on des reliques ou des documents ? Autant de problèmes qui s'imposent, depuis quelques années surtout, à l'attention des muséographes aussi bien que des savants, des artistes et des éducateurs. Sur ces points fondamentaux, l'accord n'est pas encore fait et ne le sera sans doute jamais car la destination du musée change avec l'homme qui la recherche et avec la génération qui la pose. Et n'en est-il pas ainsi dans tout le domaine où l'homme veut satisfaire à un besoin spirituel ? Ne remet-il pas constamment en discussion les buts de l'Etat, du droit, de l'éducation, de l'art, de la science même ?

Or, changer de but, c'est changer de forme et de méthode. Mais quel que soit ce but, il demande en tout cas la séparation d'objets qui, par leur nature même, font appel à des instincts et à des penchants différents. Le musée conçu comme institution culturelle, ne peut dès lors conserver pêle-mêle des curiosités, des chefs-d'œuvre de l'art, des objets ethnographiques, des documents botaniques, zoologiques, minéralogiques et des monstres ou anomalies. Il se spécialise. Et

même, en admettant que la spécialisation, poussée trop loin, doive céder un jour le pas à une synthèse nouvelle, l'opération se fera désormais selon un point de vue nettement défini et un, sans redonner dans le chaos de jadis.

Les collections[4]

C'est à la suite de cette spécialisation que les instruments de musique, naguère dispersés et logés sans rime ni raison dans les musées, au gré de quelque acquisition de hasard, ont été réunis dans des musées distincts. Le premier pas a été fait par la Convention nationale de France qui, le 3 août 1795, promulgua dans une loi spéciale l'organisation du Conservatoire de Musique et d'un musée d'instruments. Toutefois, ce projet n'a été réalisé que soixante-dix ans plus tard. Entre temps, les collectionneurs particuliers ont inauguré cette branche nouvelle: Louis Clapisson à Paris, F.-J. Fétis et Victor-Charles Mahillon à Bruxelles, César Snoeck à Gand, Paul de Wit à Leipzig, et plus récemment Carl Claudius à Copenhague, Mrs. Crosby Brown à New-York, Donaldson et le Rév. Chanoine Francis W. Galpin en Angleterre, Wilhelm Heyer à Cologne, Daniel-François Scheurleer à La Haye, Neupert à Nuremberg, Lecerf à Paris et Schumacher à Lucerne. Parmi ces collections particulières, il y en eut de très importantes, qui, par le nombre et la valeur des objets, et par les soins attentifs de leurs possesseurs, dépassaient de beaucoup le niveau de l'amateur. Ainsi en témoignent des catalogues raisonnés et descriptifs, établis par le collectionneur même ou par un conservateur. Tels sont, pour nous borner à un petit nombre d'exemples, les deux gros volumes de la collection W. Heyer à Cologne (aujourd'hui à Leipzig), rédigés par Georges Kinsky, et les catalogues des collections Claudius, Crosby Brown et Snoeck.

À peu près toutes ces collections ont été achetées par des gouvernements d'Etat et transformées en musées publics. C'est ainsi que naquirent, en 1864, par l'achat des 230 instruments de Louis Clapisson, le Musée du Conservatoire National de Musique à Paris; en 1873, par la cession des collections Fétis et Mahillon, le Musée du Conservatoire Royal de Musique à Bruxelles; en 1888, par l'acquisition de la première collection De Wit, le Musée de la Königliche Hochschule für Musik de Berlin; et, sans poursuivre cette énumération, nous arrivons, en 1929, date à laquelle la collection Wilhelm Heyer, à Cologne, fut achetée en bloc par l'Etat de Saxe et la ville de Leipzig et installée dans cette ville, comme musée public. C'est par une voie semblable qu'un nombre considérable de villes sont arrivées à posséder des musées d'instruments de musique, soit indépendants, soit sous forme de départements distincts de tel ou tel musée. On peut citer en Allemagne: Berlin, Eisenach, Francfort, Hambourg, Leipzig, Markneukirchen, Munich, Nuremberg et

4 Les intertitres sont de la rédaction.

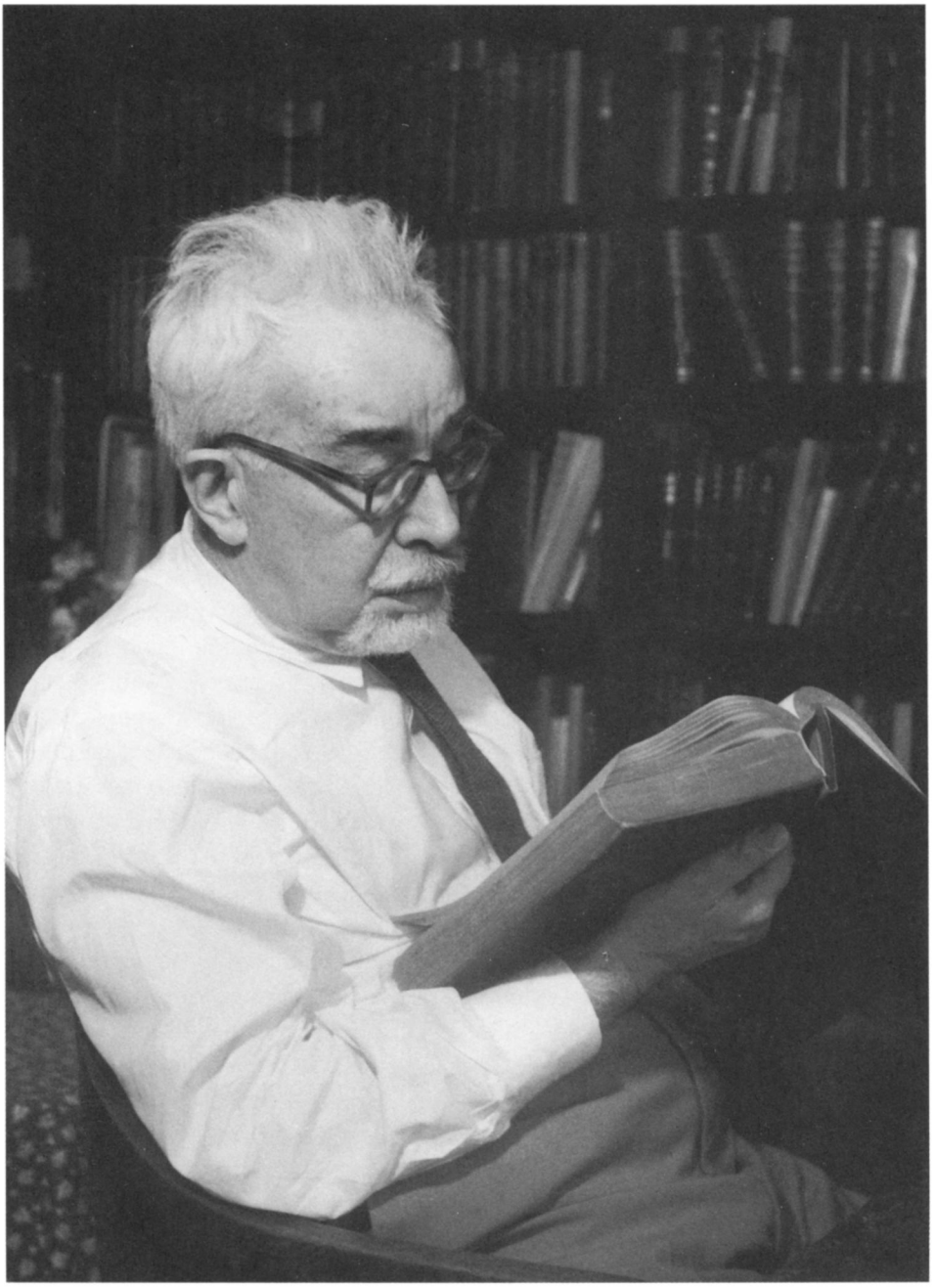


Fig. 1 : Curt Sachs dans sa bibliothèque à New York, sans date [début des années 1950].
Photo anonyme, Coll. Florence Gétreau.

Stuttgart ; en Amérique : Ann Arbor, Boston et New-York ; en Angleterre : Londres ; en Autriche : Vienne et Salzbourg ; en Belgique : Bruxelles ; au Danemark : Copenhague ; en France : Paris ; en Espagne : Barcelone ; en Italie : Florence, Milan et Vérone ; en Suède : Stockholm ; en Suisse : Bâle ; en Tchécoslovaquie : Prague.

Comme tous ces musées doivent leur création à des collections privées, il n'est peut-être pas inutile de s'enquérir des professions de leurs collectionneurs : Fétis était musicologue, Mahillon fabricant d'instruments à vent, Snoeck avocat, De Wit violoncelliste, gambiste et éditeur d'une feuille représentant les intérêts commerciaux de la facture, Heyer et Claudius industriels, Scheurleer banquier ; au nombre des contemporains, M. Galpin est chanoine et M. Neupert fabricant de pianos. Ce sont donc là des musicologues, des facteurs, des artistes-éditeurs aussi bien que des amateurs purs. Autant de métiers, autant de points de vue différents. Nous comprenons sans peine l'intérêt que peuvent porter à de telles collections des hommes liés aux instruments de par leur profession. Mais le fait que la plupart de ces collectionneurs ont eu l'idée, voire même la manie de réunir sous leurs yeux et dans leurs appartements des instruments de musique sans être « de la partie », cela nous laisse entrevoir que le monde des instruments n'attire pas que le seul professionnel.

Il n'est guère facile de préciser la nature de cet attrait particulier. Serait-ce l'union, toute nouvelle, d'objet d'art décoratif et d'appareil technique ? Serait-ce la pérennité, non seulement de la forme, mais encore de la voix et, par elle, de l'âme des siècles passés ? Tout cela paraît coopérer au charme des instruments comme objets de collection. Le tableau, la gravure, la statue, le tapis ravissent l'œil ; l'instrument, par contre, s'adresse à l'œil et à l'oreille : *Rendo lieti un tempo gli occhi e il cuore*, c'est la devise écrite en lettres dorées sur le devant du plus ancien clavecin italien que possède le musée de Berlin.

De là le caractère particulier et varié qui distingue le musée instrumental de tout autre musée. De là aussi les difficultés considérables que comportent l'administration, la conservation et l'exposition dans une institution de ce genre. Quant à son but particulier, on ne saurait dès à présent le définir : demandons plutôt au conservateur d'un tel musée ce que les visiteurs lui réclament. Il vous répondra que son public est des plus mélangé. Ceux qui s'adressent le plus souvent à lui sont des artistes et des musicologues. On ne saurait les séparer, car les plus qualifiés d'entre eux ont des intérêts communs. Leur désir de connaître vise au même but, bien qu'il soit différemment formulé : ils veulent savoir comment « chantent » les instruments d'autrefois et les instruments des peuples étrangers, quel est leur timbre, leur capacité, leur style ; comment il faut interpréter une œuvre de Bach, dont les partitions ne rendent que les signes muets et ambigus, en faisant abstraction de la *viva vox* ; quelle fut la sonorité particulière du XVII^e^ siècle français, des *nuove musiche* de Florence, de *l'ars nova* de Paris ; ce que c'est qu'un *cornet* à *bouquin*, une *régale*, une *viole d'amour*. Puis c'est le facteur qui veut se renseigner : il s'agit de la reconstruction d'un clavecin, d'une basse de viole, d'un orgue de chambre pour l'usage actuel ; quels sont les modèles les plus parfaits ? Il veut

apprendre des Anciens, comment ils ont pu donner à leurs instruments, outre la voix, un aspect extérieur si pur, une forme si élégante, une décoration aussi exquise ; il veut voir ce qu'il y a de plus beau dans votre musée. Puis ce sont les artistes, les peintres et les metteurs en scène de théâtre ou de film : ils cherchent, pour leurs tableaux ou pour la scène, les spécimens d'instruments, comme ils iront ailleurs chercher des costumes et des armes. Il ne faut pas oublier deux catégories de visiteurs, fort différentes l'une de l'autre. Le *connaisseur* d'abord, qui s'est spécialisé dans une petite branche, par exemple dans les instruments à archet des environs de 1700, et qui, sans intérêts historiques ou musicaux prononcés, se plaît à reconnaître et à discuter ces détails infimes invisibles aux profanes, qui font la « main » d'un certain maître. Et enfin, le plus redoutable, l'inventeur qui vous présente le croquis ou le modèle de sa dernière idée, la révélation du secret de Stradivari, la correction qui écartera enfin tous les défauts fâcheux du piston, de cette vis qui transformera le piano d'un seul coup de main en je ne sais quoi. En vain lui parlera-t-on raison, démontrera-t-on que cela a été fait tant de fois sans résultat ni succès, il continuera à poursuivre sa chimère. Nous ne parlerons pas ici des autres visiteurs : classes qui viennent avec leurs professeurs pour trouver au musée une illustration de ce qu'elles ont appris dans les leçons de musique ; public sans catégorie particulière, qui s'attache de préférence aux reliques, souvent douteuses, des grands maîtres : clavecin de Jean-Sébastien Bach, violon de Mozart, piano de Liszt, et aux objets de pure curiosité : coussins qui renferment un petit orgue, pochettes contenant à l'intérieur l'archet minuscule et un éventail à l'usage du maître de danse, aux tables à coudre qui permettent d'interrompre le raccommodage et de jouer une berceuse sur le piano caché dans le tiroir – ce public qui de tout temps nous rappellera que les musées sont nés des cabinets de curiosités des princes et de la commode de la jeune fille de Seldwyla.

Le musée d'instruments de musique s'adresse donc à deux sens, à l'ouïe et à l'œil, et chacun d'eux fait valoir des droits tant artistiques que scientifiques. Abstraction faite de la curiosité pure, ce musée présente des objets d'art et des documents techniques ou historiques ; et les uns comme les autres demandent a être à la fois vus et écoutés : difficulté considérable, mais pleine d'attraits.

Il va sans dire – ou, plus exactement, il devrait aller sans dire – que le sens dominant est l'ouïe. L'instrument n'est-il pas fait pour la musique ? Aucun bon facteur ne le crée pour qu'il reste muet et ne constitue qu'une pièce d'art décoratif, et aucune bonne époque n'admettrait qu'il en fût ainsi : c'est là le fait capital. Chacun en conviendra ; mais, en réalité, l'état de chose des musées paraît confirmer exactement le contraire. Il n'est pas ici question des cas assez rares où l'aspect extérieur d'un instrument fabriqué à l'intention de quelque grand personnage, l'emporte à un tel degré sur l'élément sonore, que l'exposition purement plastique dans un musée des arts décoratifs se trouve justifiée. Il s'agit ici plutôt des cas par trop fréquents, pour ne pas dire généraux, où l'instrument même, dépourvu de tout intérêt décoratif, est logé dans quelque musée historique, triste chose sans vie, aux cordes

cassées, dont la table de résonance a éclaté, dont les touches pendent. Si vous vous en approchez, le gardien intervient aussitôt : *Défense de toucher !* Et ne songez pas au privilège que vous donnerait une permission spéciale, car vous entendrez un son par-ci, un son par-là, lambeaux misérables, vides, faux : ce n'est plus que le bégaiement d'un moribond. Pourquoi donc exposer ce moribond ? Et n'est-ce pas un crime de le laisser mourir ? Ne serait-ce pas, au contraire, le devoir suprême, voire l'unique raison d'être d'un musée que de faire vivre les restes du passé qui lui sont confiés ? Le conservateur vous dira que c'est impossible, qu'il n'a ni les connaissances, ni le goût, ni l'expérience, ni les artisans, les outils, l'atelier, l'argent disponibles. Alors, qu'on confie ces instruments aux musées spéciaux !

La restauration

Aucun musée n'a le droit de posséder des objets qu'il n'est pas en état de conserver.

Cette conservation, il faut le reconnaître, est des plus difficile. Les autres musées ont à nettoyer les nouvelles acquisitions et quelquefois à les désinfecter. Il y aura même des cas où tels objets devront être débarrassés d'adjonctions posthumes. Pour le reste, ce sera uniquement un problème de conservation proprement dite, c'est-à-dire de protection contre les accidents, les mites, l'humidité et les excès de température et de lumière. Aucune de ces obligations n'est épargnée au conservateur d'un musée instrumental, même s'il ne se soucie pas de la vie sonore des instruments. Au contraire, bien souvent, il devra lutter de façon beaucoup plus active contre les détériorations que dans le cas des autres musées. Tout d'abord, les parties vibrantes des instruments sont extrêmement délicates. Puis, plus encore que les objets d'art pur, bon nombre d'instruments ont séjourné pendant des dizaines d'années, voire des siècles, au fond d'un grenier, où les avaient relégués les styles et les modes d'une époque nouvelle ainsi que les perfectionnements techniques survenus depuis lors. Enfin les déformations jouent ici un rôle sans équivalent. Qu'on imagine la carrière d'un instrument quelconque : des mains de son créateur, il passe à celles d'une série indéterminée d'exécutants, qui l'abîment par l'usage constant, et à celles de possesseurs non-musiciens qui, en héritiers insouciants, le ruinent faute d'emploi. L'exécutant, l'accordeur, le réparateur, déforment l'œuvre primitive : les cordes sont renouvelées sans cesse ; une table d'harmonie éclatée est simplement recollée ; la barre vermoulue d'un violon est remplacée. Il y a plus : tel flûtiste, ayant les mains trop petites, fait fermer les trous trop incommodes de sa flûte et en fait percer d'autres, qui, pour être déplacés, exigent une correction aux dépens de la sonorité ; tel violiste souffre de la tension exagérée du bras que lui impose un alto trop gros pour sa taille, et le luthier se trouve prêt à le rogner. Mais plus graves encore sont les dénaturations que causent les changements de style, et ce sont précisément les instruments les plus précieux

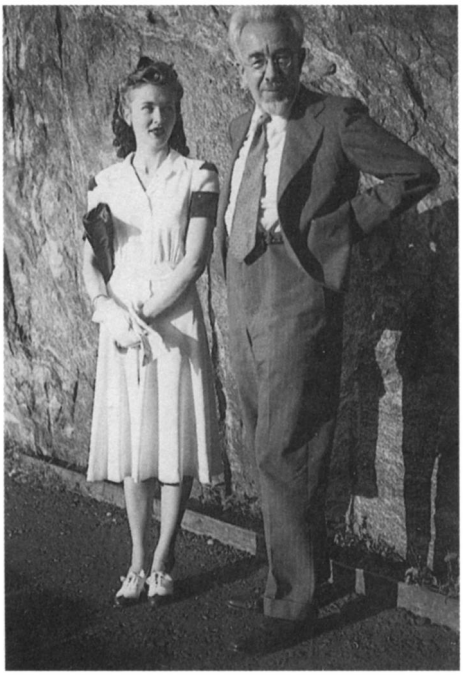
qui les subissent le plus fréquemment ; car, pour les autres, on ne prend pas la peine de les transformer, on les met dans la cheminée. Parmi les dénaturations de cet ordre, il faut mentionner le *grand ravalement* des claviers, conforme à l'étendue croissante du matériel sonore ; l'allongement du manche des violons, par suite de l'augmentation du nombre des *positions* de la main ; le renforcement des tables d'harmonie pour offrir la résistance nécessaire au diapason élevé, ou bien leur dégagement, pour accroître la résonance ; l'addition de pédales qui permettent une variation plus rapide des timbres, l'élargissement de la perce des instruments à vent ; on pourrait allonger la liste indéfiniment.

Dans ces conditions, que faut-il tenter ? Devra-t-on renoncer à toute intervention et laisser les objets tels quels ? En Amérique, il est vrai, les musées spéciaux eux-mêmes laissent les instruments exactement dans l'état où ils se trouvaient au moment de l'acquisition : on ne se soucie ni de la restauration de la voix ni de celle du mécanisme ou de la forme extérieure ; aussitôt arrivés, les objets, jusqu'aux clavecins et aux pianos, sont enfermés sous verre. Mais, là encore, on peut se demander une fois de plus à quoi peut bien servir une collection d'instruments de musique si ceux-ci se présentent à la fois muets et faussés ?

Mais, objectera-t-on, ne sommes-nous pas enfin sortis de cette fâcheuse époque des remises à neuf ? Ne préfère-t-on pas les torses antiques sans bras ni têtes aux tentatives irrespectueuses d'interventions modernes dans le chef-d'œuvre d'un maître ancien ? C'est exact, mais encore faut-il distinguer : les beaux-arts présentent à l'œil ce qui est uniquement destiné à l'œil ; le musée d'instruments de musique, au contraire – nous le répétons – s'adresse et à l'œil et à l'ouïe. Un instrument inaudible est un non-sens presque au même titre que le serait un tableau invisible.

Or, il n'y a guère d'instruments qui aient conservé leur voix sans qu'on ait dû y aider. Car le bois « travaille » ; les parties de l'instrument se déforment, les molécules se déplacent sous l'action des différents exécutants, du manque d'usage, de la température, de l'humidité et, ne l'oublions pas, du diapason tantôt haussé, tantôt baissé : cet organisme extrêmement sensible et composé de matières périssables, comment pourrait-il rester intact à travers les siècles ? Et nous ne parlons pas même des accidents extérieurs auxquels aucun objet n'échappe, depuis les graves détériorations jusqu'aux petites altérations ou accidents tels que la chute de l'*âme* d'un violon, qui, ne pouvant être replacée exactement au même endroit, modifie le timbre de l'instrument. Tout cela implique que la raison d'être d'un musée instrumental est étroitement liée à la restauration. Mais quelles en sont les lois et les limites ? C'est là qu'interviennent les incertitudes, les doutes, les contradictions. Chaque instrument présentera un cas différent, imposera une décision particulière, exigera un traitement qui lui sera propre.

Il n'est cependant pas inutile de chercher à dégager quelques principes généraux qui pourraient servir de base. Et l'on commencera par se demander ce qu'il ne faut pas faire.



△Fig. 3 : Curt Sachs, New York, sans date [début des années 1950]. Photo Joseph Breitenbach, New York. Collection Florence Gétreau.

◁Fig. 2 : Curt Sachs et sa fille Gabrielle, New York, début des années 1940. Photo anonyme, Coll. Florence Gétreau.

À vouloir corriger le maître ancien et embellir son œuvre, on ne fait que la détruire et fausser le document. N'ajoutons pas un second clavier au clavecin, ne remplaçons pas la tête du violon par une autre, accordée à notre goût personnel, n'augmentons pas le nombre des cordes d'une basse de viole pour en accroître les moyens et la valeur. On objectera qu'il s'agit là du sort commun des instruments de musique, que chaque génération apporte des changements, et que ce serait du pharisaïsme que de l'interdire. Eh bien, non. Ces générations antérieures ont modifié tout naïvement ce qui entrait dans la vie, sans autre intérêt que celui d'adapter les objets aux exigences nouvelles de la vie actuelle. Mais ce que l'on prétend faire aujourd'hui n'a, au contraire, rien à voir avec la vie. Ce n'est pas la continuation et la transformation dans le style du temps actuel, de même que tant de générations fortes et spontanées ont continué et transformé les édifices de leurs ancêtres, mais c'est une petite charlatanerie sans piété, et dont le résultat équivaudra rarement à une tourelle Viollet-le-Duc, de Notre-Dame.

Mais il faut tout autant éviter d'être puristes. Personne ne songera à démolir les parties tardives d'une architecture continuée ou transformée, à moins qu'elles ne soient détériorées, et personne ne se risquera à dégager un clavecin Ruckers du XVII^e^ siècle, de l'agrandissement de son clavier, du « grand ravalement » que le XVIII^e^ lui a fait subir, pour l'assimiler aux conditions du moment. La nouvelle forme, comme l'ancienne, est une unité désormais indestructible, et au surplus, elle représente un document historique des plus instructifs ; c'est toute une page d'histoire

de la musique qui se déroule devant nos yeux. Le XVIII[e] siècle est riche en transitions de ce genre. On songera surtout à ces spécimens extrêmement rares qui, tout en gardant du clavecin un rang de sautereaux, ont remplacé l'autre par des martelets du système piano; le heurt entre les époques du clavecin et celle du piano, de la dynamique rigide et de la dynamique sentimentale, ne peut être illustré et conservé d'une manière plus frappante.

Citons encore le cas de la *basse de viole*: exclue de la musique officielle depuis 1750, elle se débarrasse du surplus de ses cordes et partant, du manche trop large; on l'a munie d'une touche à quatre cordes et elle sert dorénavant comme violoncelle. Se défendra-t-on d'y toucher? Nous ne le croyons guère, car le cas est différent. Tout musée possède une quantité de ces bâtards, il n'y a guère de basse de viole conservée telle quelle. Et après tout, il ne s'agit pas d'une transformation organique de la construction primitive; au contraire, une intervention brutale a détruit le mécanisme délicat de la construction originale, sans respect de l'unité inviolable de la forme particulière et du timbre argentin et svelte, bien que ce qui reste soit entièrement opposé au style violoncelle, et comme forme et comme sonorité. On en laissera intactes une ou deux; mais le reste devra redevenir basses de viole.

Si claire que soit cette différence, il se pourra que la pratique et les nécessités muséographiques en décident autrement. Supposons, dans le premier de nos exemples, que la transformation ait été faite par une main extrêmement maladroite et que le clavecin original ait été exécuté par un facteur de grand mérite et nom, ou que le type de ce clavecin soit particulièrement intéressant et non représenté dans le musée, ne faudra-t-il pas risquer le dégagement, alors même que la transformation en mi-piano constitue un document historique? Et dans le deuxième exemple: si c'était un maître de grande valeur et de goût qui avait été chargé de la «violoncellisation» d'une basse de viole quelconque, voudra-t-on rejeter son œuvre?

Valeur, goût, adresse, maître, intérêt historique, ce sont là autant d'éléments qui conduisent à des considérations, à des doutes, à des restrictions, à des hésitations bien compréhensibles. Toute la question semble enveloppée de velléités subjectives. Est-ce à dire qu'il n'y aurait aucune base stable, qui, tout en laissant les décisions dernières au jugement scientifique et artistique du conservateur, lui fournirait néanmoins certains principes? Nous allons tenter d'en établir.

1. La restauration doit rendre à l'instrument la voix.

2. Elle n'aura pas à s'en occuper: *a)* si l'appareil sonore est tout à fait perdu ou à peu près, de sorte qu'il ne s'agirait plus d'une restauration musicale, mais plutôt d'une reconstruction plus ou moins libre et sans valeur documentaire. Tel est le cas de beaucoup d'instruments d'ordre décoratif, qui ont été conservés pour la richesse ou l'élégance de leur extérieur; *b)* si la restauration risque de détruire la valeur archéologique. La harpe égyptienne, par exemple, dont nous avions pu faire

l'acquisition pour le musée de Berlin, aurait dû être recouverte d'une peau, dont les traces étaient encore visibles sur le bois. Si l'on avait procédé à cette opération, le bois, c'est-à-dire précisément l'élément parvenu jusqu'à nous, aurait disparu sous la peau moderne, et l'objet, sans reconquérir sa sonorité authentique, aurait été soustrait aux regards. Il était préférable de ne pas toucher à l'original, et d'en faire exécuter un fac-similé mis en état de rendre un son.

3. La restauration de la voix aura à suivre exclusivement et intégralement les données de l'époque en question : le restaurateur s'interdira rigoureusement de corriger l'objet. On commet ordinairement la faute de rechercher un compromis plus ou moins conscient, entre la restauration historique et la restauration pratique. Mais tout essai tendant à adapter l'instrument aux exigences modernes – des concerts de musique ancienne bien entendu –, orchestres forts, salles vastes, diapason de 435 vibrations doubles, timbre sensuel et abondant, tout essai de cet ordre fait tort à la sonorité authentique, et rend illusoire la raison d'être des musées.

4. Il s'ensuit que, non seulement les parties architectoniques, mais encore les cordes et tous les accessoires doivent se conformer minutieusement au style de l'époque originelle. Une corde de piano moderne défigurerait la sonorité caractéristique du clavecin : elle serait trop dure et trop tendue. Le timbre extrêmement délicat, argentin et vibrant de cet instrument, demande des cordes d'une élasticité tout autre. Il est impossible de se les procurer dans le commerce ; on devra les faire tréfiler dans une laminerie de cuivre.

5. Les musées disposant d'un certain nombre d'instruments du même type feront, à bon droit, une exception pour avoir des spécimens en état de fournir des voix dans un ensemble composé pour exécuter de la musique ancienne. Ils consacreront à cet usage des exemplaires qui ne sont pas les plus remarquables, et les restaureront de manière à atteindre le diapason élevé en usage aujourd'hui. Mais on n'ira pas plus loin ! Ce diapason n'est, du reste, pas toujours contraire aux habitudes des anciens, c'est un préjugé de le croire : beaucoup d'instruments à tonalité stable, bien conservés, de nationalité et d'époque différentes, l'attestent. Quant à la sonorité même, on s'abstiendra strictement de la renforcer ou de la nuancer. Les autres instruments, étrangers au musée et venant du dehors pour être intégrés dans un ensemble, devront suivre l'exemple, car une musique ancienne au timbre moderne, est comme un tableau ancien remanié avec des couleurs du XX^e^ siècle.

6. Dans les cas où l'instrument a subi des transformations avant d'entrer au musée, on aura à distinguer trois données essentielles :

a) Moins une transformation est ancienne, et moins elle présentera d'intérêt muséographique. Tous les musées ont à lutter contre les restaurations grossières du XIX^e^ et même du XX^e^ siècle, personne ne se fera scrupule de les

enlever. Plus la date des restaurations ou des adjonctions est ancienne, plus elles gagneront en intérêt documentaire. Quelques-uns des cas les plus fréquents ont déjà été cités. C'est d'abord:

b) La transformation conforme au type: le ravalement, par exemple, qui, sans porter atteinte à l'âme du clavecin, n'augmente que l'étendue du clavier; l'apport de clefs additionnelles à une flûte; la septième corde d'une basse de viole, qui n'en comptait que six.

c) La transformation contraire au type: la base de viole dont on a fait un violoncelle; le luth devenu guitare; le clavecin aux sautereaux remplacés par des martelets.

Nous en avons dit l'essentiel: les transformations du cas *b*) seront généralement à respecter; on statuera sur les cas *c*) suivant la rareté plus ou moins grande des types intacts. Cela revient à dire que, vu la rareté des basses de viole intactes, on pourra se permettre de reconstruire la basse de viole originale, mais que, par contre, on conservera tel quel le clavecin transformé en piano, parce que ce type, document précieux d'un changement de style, est beaucoup plus rare que les clavecins intégraux.

7. Quant à la restauration des objets eux-mêmes, hormis l'appareil sonore, elle se conformera aux normes valables pour les musées d'arts décoratifs.

Les qualités qu'exige la restauration se trouveront rarement réunies dans la rnême personne. Facteur et luthier, menuisier et tourneur, vitrier et peintre, serrurier et accordeur, le restaurateur doit être doué d'un goût irréprochable et de cette souplesse d'esprit qui permet de pénétrer dans les styles anciens et étrangers. Et toutes ces qualités resteraient insuffisantes, s'il ne s'y ajoutaient la patience, la tranquillité réfléchie, l'amour de l'objet et du détail. En citant, comme véritables restaurateurs, le regretté Frans de Vestibule à Bruxelles, l'aide fidèle de Victor-Charles Mahillon, et MM. Marx et Hartmann, des musées de Leipzig et de Berlin, j'espère et je crains, hélas, de n'en avoir oublié aucun...

L'exposition

Et maintenant, une fois les objets restaurés, comment les placera-t-on?

Les difficultés sont plus grandes qu'on ne le croit au premier moment. Adoptera-t-on une disposition purement scientifique ou artistique, visuelle ou acoustique? A cela il faut répondre: toutes à la fois, sans dogmatisme, sans pédanterie, sans exagération. Les objets demandent à être entendus et écoutés, à être contemplés sans intérêt bien défini par le visiteur habituel, et à être étudiés jusque dans leurs entrailles par l'homme du métier, que ce soit un artiste, un musicologue on un facteur. Est-il possible de satisfaire à toutes ces exigences?

Jusqu'ici on ne l'a guère tenté. Installer un musée d'instruments, cela signifiait: lutter contre l'insuffisance d'un emplacement presque jamais construit dans ce but, et toujours trop exigu. À vrai dire, ces insuffisances sont déplorées par tous les conservateurs de musées.

Cependant, la situation du conservateur de musée instrumental est plus grave de par la nature même des objets. La galerie de peintures réserve aux tableaux les seules parois et abandonne au visiteur l'aire entière pour circuler et stationner; les musées scientifiques, par exemple les collections minéralogiques, botaniques et zoologiques, peuvent loger la plupart des objets dans des vitrines, soit verticales, soit horizontales, sans barrer le chemin aux curieux; les musées du mobilier même, forcés d'occuper une partie de l'aire, ont l'avantage particulier que les objets de leurs collections, étant destinés par définition à équiper des locaux, permettent une disposition satisfaisante et un équilibre entre les parois et le plancher. En revanche, le musée instrumental est en quelque sorte écrasé par les exigences insatiables des clavecins, pianos et orgues. Supposons qu'une collection ait cent instruments à clavier et que chacun d'eux couvre une superficie de 2 mètres sur 1,50 m. Cela donnerait 300 m^2, sans compter l'espace libre nécessaire à la circulation et à l'examen. Si l'on ne réserve à chacun qu'un demi-mètre d'air libre, les cent instruments demandent cent fois la superficie de 3 m sur 2,50 m, soit 750 m^2. Et notons qu'on obtiendrait, à ce régime, une sorte de magasin de cercueils, un entassement ennuyeux des plus lugubre. En réalité on a besoin d'un espace infiniment plus vaste. Mais cela entre dans le domaine de l'installation, qui sera traité plus loin.

Pour le moment il s'agit d'aborder la question fondamentale: quelle sera l'idée dominante de l'installation? Jusqu'ici cette idée, là où, toutefois, elle existe, découle de la spécialisation, et de l'évolutionnisme propres au XIX^e siècle: c'est la distribution par types, qui présente séparément, au visiteur, les violes, les flûtes, les trompettes, celles-ci rangées d'après l'ordre chronologique (pour autant qu'on pouvait les dater), chacun de ces groupes étant précédé par quelques prototypes exotiques, voire primitifs, dont ils étaient censés dériver. Quelle satisfaction ne trouvait-on pas à montrer, dans le cadre exigu d'une vitrine, tout le chemin parcouru! Au début, un simple roseau, à peine perforé de deux ou trois trous, et à la fin, une machine surchargée de clés et d'anneaux mobiles: quelle ascension, quelle avance!

Hélas, notre conception de l'histoire n'est plus celle du XIX^e siècle, et le culte du «progrès», s'est sensiblement refroidi. Et puis, si le musée a pour but de donner des vues générales, il perd précisément cette raison d'être si on le morcelle en une suite de petits musées de violons, de clarinettes, de pianos.

Si l'on admet que la facture n'a d'autre fin que de servir la sonorité, sans comporter de valeur propre – est-ce une vérité première? – ce ne sera plus le mécanisme qui, dans les musées, réclamera l'essentiel de notre attention, mais plutôt la sonorité, qui est le but dernier du mécanisme. Nous disons «but», car il

ne s'agit pas du résultat fortuit du perfectionnement de l'une ou l'autre branche de la facture : le but est imposé par le besoin, la tendance, le goût des époques et des nations.

Nous voici au delà des spécialisations. Notre intérêt ne se bornera pas à constater purement et simplement, que, par exemple, le facteur parisien Sébastien Erard a renforcé l'appareil entier du piano, les cordes, le système des leviers, les martelets, le cadre, la caisse ; on ne se contentera pas d'enregistrer comme un fait quelconque la réforme de la flûte, en 1832, par Théobald Boehm à Munich.

On percevra dans ces deux faits comme des bornes milliaires sur le chemin de cette grande évolution vers la sonorité robuste, qui a ses débuts dans la révolution française, et qui n'est mise en question que de nos jours. Ou, autres exemples : la lutte contre le clavecin, au XVIII[e] siècle, par le piano nouvellement inventé à Florence ; la floraison tardive du clavicorde en Allemagne, la guerre des instruments à archet, la victoire de la flûte traversière sur la flûte douce : toutes ces notions n'auraient pas de signification si l'on se bornait à ranger les collections dans des vitrines spéciales, objet par objet, sans communiquer au visiteur l'essentiel. Or l'essentiel, c'est la ruine des grandes hégémonies, de la monarchie absolue, de l'église orthodoxe ou plutôt dogmatique et militante, et l'avènement de l'époque bourgeoise et piétiste, sentimentale et rationaliste. Ni la peinture ni l'architecture de l'époque ne sont des miroirs aussi fidèles de cette transition que la musique. Une telle évolution se révèle en effet très nettement dans le contraste entre les instruments anciens, d'une part, – dont l'expression dynamique est et veut être restreinte, – et les nouveaux venus d'autre part, avec leur *forte* et *piano,* avec les nuances infinies du *crescendo* et du *decrescendo,* avec la faculté illimitée d'exprimer les sentiments individuels de l'homme, ses passions et ses rêves. Il sera superflu de multiplier les exemples, de parler de la transparence du timbre de la Renaissance, ou de la différence des sonorités allemande, anglaise, flamande, française, italienne. Dans les cadres de notre étude, quelques indications suffiront : l'organologie, la science des instruments de musique, fait partie de la musicologie, et la musicologie n'est qu'une branche de l'histoire de la civilisation. Si l'on élève le musée instrumental à ce niveau, on élargit du même coup sa portée, et cela dans un domaine de première importance. Considéré sous cet angle, l'instrument de musique cessera d'être l'affaire des seuls amateurs, facteurs, musiciens et musicologues ; intimement lié aux évolutions générales familières à tous, il entrera dans le domaine de tout érudit, quelle que soit sa spécialité.

Le but ainsi défini, il s'agit d'étudier les moyens de l'atteindre. Les petites collections n'ont pas le choix : elles exposeront ce qu'elles possèdent. Les grandes, en revanche, se garderont bien de tomber dans l'erreur ancienne qui consiste à vouloir tout montrer, erreur qui fatigue le visiteur et qui entrave la clarté de la disposition. On a abondamment discuté, dans ces dernières dizaines d'années, le pour et le contre de la scission des musées en deux parties. Nous ne faisons pas ici allusion à la division en musée-exposition et musée-magasin, – elle est toute

naturelle et communément acceptée pour toutes sortes de musées. Le système auquel nous songeons consiste à décomposer le musée en une partie destinée au visiteur, qui recherche une impression générale, un résumé, un enrichissement, collection publique (*Schausammlung*), et en une autre partie destinée aux études spéciales, collection d'études (*Studiensammlung*). Cette solution n'est pas idéale pour les musées d'art pur, elle ne semble guère pouvoir être écartée pour les musées mi-artistiques mi-scientifiques. D'un côté, l'étudiant a besoin d'une documentation aussi complète que possible ; d'autre part, le visiteur ordinaire a le droit de pouvoir contempler un choix des pièces les plus remarquables, soit comme documents historiques, soit comme chefs-d'œuvre. Ces deux qualités – document et chef-d'œuvre – sont bien différentes et souvent même contradictoires. Car le document vise, non pas à la perfection, à la production hors pair, mais plutôt à ce qui peut être considéré comme l'état normal, typique d'une certaine époque ou nation. Il ne saurait donc être question d'une *Tribuna* florentine des pièces rarissimes, sorte de pot-pourri, dans lequel, pour prendre une image, les mélodies célèbres, détachées de leur ambiance et privées de leurs voisins de partition moins parfaites, s'entassent jusqu'à se détruire réciproquement. Au contraire, le visiteur aura à orienter son admiration vers les *cimelia*, à partir du niveau ordinaire.

L'instrument

Voici donc comment s'esquisserait une collection publique ainsi conçue. Le visiteur entre dans la salle des primitifs et de l'époque préhistorique. Il ne se trouvera pas devant un amas de bizarreries poussiéreuses appliquées à la file sur la paroi ou logées dans les vitrines, et classées sur la base d'une évolution de facture, en général plutôt supposée que prouvée. Il ne s'agit guère ni du potentiel, de la capacité de l'instrument ni des progrès de la facture. Car avant que la musique ne devienne un « art » – au sens restreint d'une jouissance, d'une distraction ou d'une édification – elle repose indissolublement dans la totalité psychique de l'homme : elle est action religieuse et sociale et, par là, le miroir fidèle qui reflète les traits des civilisations anciennes. L'évolution des instruments de musique, commence par une impulsion motrice, l'impulsion innée de frapper, secouer, souffler, gratter, pincer, frotter, l'impulsion qui conduit à s'efforcer ou à se contenir, à s'épancher ou à se replier sur soi-même. Mais cette impulsion n'est pas arbitraire. Elle dépend de la constitution variable des peuples, de cette même constitution qui donne le jour à toutes les idées religieuses de telle ou telle civilisation, à tout ce monde bizarre des cultes et des rites. Les cultes, somme toute, n'ont qu'un seul but : de sauver la vie humaine par la nourriture, la guérison, le rajeunissement, la procréation, la naissance, la transmission et le retour. Les moyens rituels cependant diffèrent : il en est de visuels, de tactiles, d'olfactifs et d'acoustiques. Dans le nombre, le moyen

le plus vif et personnel, le plus immatériel et métaphysique, c'est le son. Par conséquent, l'agent sonore, l'instrument de musique, se trouve constituer le charme le plus efficace. Il agit immédiatement, il répond à des mouvements précis. Les autres charmes ont besoin d'une spiritualisation ; l'instrument de musique *est* esprit. C'est pour cela qu'il occupe le centre de toute vie religieuse. En tant que charme, l'instrument de musique exclut toute conception purement esthétique. Il veut *agir* – non pas en donnant des jouissances artistiques, mais en suscitant les forces conservatrices et en bannissant les forces destructives. Ainsi l'instrument se forme de prime abord d'après les idées religieuses et cosmogoniques de sa civilisation. Mais l'échange pacifique ou belliqueux, les migrations des peuples et les conquêtes détruisent les idoles de naguère ; les religions et les idées cosmogoniques se transforment, changent, disparaissent. Avec elles, les objets du culte qu'on leur voue perdent leur sainteté, leur puissance magique, leur force intrinsèque. D'âme qu'ils étaient, ils deviennent corps. Ce n'est que dans cette période de profanation qu'ils se vulgarisent et sont voués à l'usage pratique de tous les jours : les trompettes ne servent plus au culte solaire et leur fonction s'abaisse jusqu'à donner des signaux de village à village ; les tambours perdent le symbolisme féminin et transmettent les messages à travers les forêts vierges, les planchettes ronflantes cessent de représenter les ancêtres et ne servent plus qu'à chasser les éléphants envahissant les plantations ; les flûtes, ne pouvant plus *enchanter,* se mettent à *chanter.* Et ce n'est qu'à cette époque de profanation que les principes musicaux et techniques viennent jouer un rôle dans la facture. On amplifie dès lors la force sonore, on améliore le timbre, corrige l'échelle, enrichit les moyens, facilite le maniement. On accorde les peaux des tambours, le nombre des cordes s'accroît, et les flûtes adoptent successivement les trous latéraux.

C'est là toute une préhistoire musicale que la salle d'entrée devrait mettre sous les yeux du visiteur. Car même dans les temps historiques, l'émancipation vis-à-vis de ce monde extra-musical n'a jamais été complète. La chaîne qui lie la musique à la métaphysique n'est pas rompue : les idées changent, mais elle s'assurent toujours à nouveau une influence décisive sur la musique.

Certes, il n'est pas facile de faire défiler cette évolution devant les yeux du visiteur. Mais n'aurait-elle pas plus d'intérêt que l'autre évolution, un peu banale, et qui concerne le développement mécanique des différentes familles et espèces d'instruments ? Le plan de la préhistoire des instruments a été retracé dans un ouvrage que nous avons publié en 1929[5] et où l'on trouvera les conceptions et les idées qui ont agi sur la main et l'outil, pour former et pour transformer les instruments de musique. Le musée pourra illustrer ces notions en s'inspirant par exemple de l'ordre des chapitres de cet ouvrage, pour ranger les objets. De la sorte on verra d'un côté les timbres stridents, aigus et beuglants, les formes sveltes et aiguës, les rhombes, les trompettes, les flûtes et leurs émules, qui seront en quelque sorte

5 *Geist und Werden der Musikinstrumente,* Berlin 1929.

les représentants sonores de cette moitié de l'humanité, dont les idées religieuses, cosmogoniques et sociales sont issues d'un caractère viril, chasseur, guerrier, patriarcal, et qu'on peut nommer – sinon très correctement, du moins de façon brève et intelligible, – la moitié totémique. De l'autre côté on verra les tambours et les instruments à cordes, les formes rondes, creuses, sans arêtes ni angles, les timbres sourds, sombres et creux comme symboles sonores des civilisations plutôt féminines, patientes, constructives, qui donneront le jour à l'agriculture et aux formes sociales qu'elle entraîne. Il ne sera pas difficile de mettre en valeur le symbolisme de la forme (et quelquefois même de la couleur) ; des étiquettes, pas trop nombreuses et pas trop rares non plus, guideront le visiteur. Mais on rédigera les notices ou étiquettes de la façon la plus concise possible : le visiteur est venu pour voir et non pas pour lire. L'élément acoustique fera l'objet de visites guidées.

Les salles des hautes civilisations de l'Orient et de l'Antiquité occidentale montreront le confluent de ces courants, l'affaiblissement du symbolisme magique et, au cours de la profanation progressive, l'évolution de l'importance esthétique et technique. En Extrême-Orient, aux Indes, dans les civilisations anciennes du Proche-Orient et de la Méditerranée, la séparation entre un passé magico-symbolique d'un côté et un avenir musico-artistique de l'autre, peut être facilement représentée par le contraste des instruments du culte et de ceux qui servent aux amusements profanes. A cet égard, on insistera principalement sur la transformation continue des instruments à bruit en instruments de musique capables de chant mélodique.

L'antiquité, il est vrai, nous a laissé peu d'instruments ; la terre de Grèce n'est pas propre à conserver les objets de matières périssables, et pour ce qui est de l'Egypte et du Proche-Orient, la plupart des instruments que révèlent les fouilles, resteront aux musées archéologiques, en relation avec les missions. Le musée d'instruments est, pour cette époque là, forcément tributaire des moulages et des reproductions photographiques ; mais le conservateur, à moins qu'il n'ait les connaissances archéologiques nécessaires, devra recourir aux avis éclairés d'un bon archéologue de métier, pour ne pas être victime des nombreuses falsifications dues à la restauration tardive de statues antiques. Remarquons que ce sont précisément les instruments de musique qui, étant des parties saillantes de la statue, ont été particulièrement endommagés et, par suite, restaurés.

Malheureusement les instruments originaux du moyen âge nous manquent également. A part quelques fragments de harpes et un petit nombre de trompes, les siècles antérieurs au XVI^{e} n'ont laissé aucune trace instrumentale. Et cette lacune est d'autant plus sensible, que c'est précisément l'époque à laquelle la musique européenne subit la crise d'une influence décisive de la part de l'Orient et d'une tendance progressive vers un langage musical particulièrement occidental.

Cependant, l'influence orientale a été, pendant de longs siècles, si forte et si profonde qu'il faudra placer ici, comme documents suppléants, les instruments du Proche-Orient, notamment de l'Afrique blanche. D'un côté, si l'on fait abstraction des quelques modifications apportées tout récemment à ces instruments, on

peut être à peu près sûr qu'il n'ont pas changé depuis le moyen âge. D'autre part, il suffit d'examiner les peintures espagnoles, françaises et italiennes du moyen âge, pour voir combien la musique européenne de cette époque s'est servie de la lutherie orientale. Les noms mêmes des instruments médiévaux le démontrent: le *rebec* n'est autre chose que le *rebâb* des Arabes, le luth doit son nom – comme sa forme – à *al 'ûd*, le *caño* au *kanûn*, le *kobus* au *kobûz*, l'*ajabeba* à *al-sabbâba*, la *gaita* à la *gaida*, l'*anafil* à *al-nafir*, les *nacaires* aux *nakkarât*, le *tambour* au *tambûr*.

Mais les instruments purement orientaux ne seront pas seuls à représenter le moyen âge européen. On en trouve des traces encore plus directes dans la musique populaire de l'Europe actuelle. Si l'on expose la *dulzaine* et le *caramillo* de l'Espagne, avec leurs timbres aigus et stridents, le *piffero* de l'Italie méridionale, le *galoubet* et les *tambourins* du Midi de la France, les cornemuses de toutes les régions de notre continent, bref, l'héritage entier des ancêtres que les paysans ont pieusement conservé, on aura une vue d'ensemble du Moyen Age.

Les principes que l'on peut suivre dans les salles des temps modernes, ont été esquissés plus haut. Du moment que c'est l'action des différents âges plutôt que celle des nations, qui a formé les grands styles, on ne classera pas en *Allemagne*, *Angleterre*, *France*, *Italie*, *Pays-Bas*, mais par époques. Non pas par siècles: car ces divisions coïncident rarement avec les stades évolutifs. On préférera distinguer, d'abord, jusque vers la fin du XVI^e^ siècle, l'époque Renaissance, caractérisée par un timbre net et transparent et par une sonorité, riche en contrastes il est vrai, mais contenue et éloignée de tout expressionnisme sentimental. On aura ensuite le complexe du style baroque, depuis la fin du XVI^e^ siècle jusqu'à 1750 environ, année de la mort de Jean-Sébastien Bach: c'est la dramatisation

du timbre et des moyens dynamiques, qui garde cependant, dans l'expression, la base non-dynamique. Vient ensuite le style du rationalisme: sobre, du piétisme religieux, de la sentimentalité bourgeoise, jusqu'à la Révolution française. Depuis, en 1790 à peu près, on perçoit les débuts de cette sonorité forte, cuivrée et quelquefois grossière, du XIX^e^ siècle, dont le XX^e^ bat la chamade.

Tel est le cadre. Pour qui est versé dans l'histoire des instruments et de la musique, il sera facile de le remplir. Toute transformation, toute création nouvelle, la moindre correction technique témoignent d'une évolution ou d'une révolution stylistique. L'évasement du pavillon des trompettes et trombones, au début du XVII^e^ siècle, illustra la sonorité croissante du style baroque; les contrebasses et les contrebassons de cette époque refléteront la tendance vers les couleurs opaques et foncées; les perfectionnements des pistons et des cylindres auront à exprimer toute une histoire du changement d'état «social» des trompettes, jadis «chevaliers» privilégiés, éloignés du contact immédiat avec les «musiciens», mais, depuis le XVIII^e^ siècle, dépossédés de tout monopole, insérés dans l'orchestre et soumis à une égalité musicale et technique vis-à-vis des autres exécutants. En disposant ces témoins, on s'efforcera de dégager des ensembles caractéristiques pour chaque époque et, dans l'époque, pour chaque pays. La salle de la Renaissance

mettra en relief – notamment dans la section allemande – les douzaines de types d'instruments en bois qui font l'orgueil des *Stadtpfeifereien*: les *bombardes*, *cromornes*, *cervelas*, *musettes*, *schriary*, *sourdons*. Le style baroque, qui a chassé ces timbres multicolores et rigides, tend vers une certaine monochromie, comme le fait, du reste, la peinture contemporaine: les instruments à cordes, et particulièrement ceux à archet, viennent au premier plan et en arrivent à former le noyau des musiques d'orchestre et de chambre. Ce seront eux, ce seront les familles des violes et des violons, qui occuperont la place privilégiée de cette salle. Depuis la fin du XVIII[e], l'orchestre est fortement nourri par la musique militaire, et les inventeurs les plus ingénieux – il suffit de citer Adolphe Sax à Paris – se sont voués au perfectionnement des instruments à vent: les bois et les cuivres se placeront au centre de la salle du XIX[e] siècle. Ces groupements, indispensables pour l'orientation du visiteur, permettront en même temps d'éviter un danger auquel se heurte la collection d'exposition: en cherchant uniquement à «documenter» par le moyen de telle ou telle pièce remarquable, en la retirant de l'ambiance de ses semblables, on s'expose, pour ainsi dire, à créer un organisme anémique.

L'installation

Pour plus de clarté, il est nécessaire de préciser le plan d'une salle quelconque, la salle baroque par exemple. Il y a deux dispositions que nous ne pouvons approuver: la première serait la disposition généralement appliquée dans les collections, tant privées que publiques, et qui consiste à exposer plus ou moins tous les objets qui rentrent dans ce cadre, à condition qu'ils ne soient pas par trop abîmés ou défigurés par des restaurations. La seconde disposition, également à déconseiller, comporterait pour ainsi dire, une série des types construits et utilisés à cette époque, une collection d'échantillons représentatifs. Cette collection serait forcément statique; elle isolerait les objets au lieu de les relier; elle couperait les styles au lieu de montrer la courbe croissante et décroissante, les tendances de la facture, du goût, de la mode, enfin, l'élément dynamique de la vie musicale.

À l'encontre de ces systèmes de présentation, nous préférerons nous en tenir aux phénomènes caractéristiques principaux. Ce sont, sous l'angle de la sonorité, la basse continue, c'est-à-dire l'accompagnement obligatoire par accords, des instruments à clavier et de leurs pareils; la tendance vers les timbres foncés, le monopole presque absolu des instruments à cordes et la lutte entre les dynamiques glissante et graduée (par «terrasses»). Le phénomène de la basse continue demande à être illustré par un groupe représentatif des instruments à clavier. L'Allemagne, l'Angleterre, la France, l'Italie ont contribué à leur perfectionnement, mais le centre de la fabrication fut la partie flamande des Pays-Bas, notamment Anvers, et parmi les facteurs d'Anvers la célèbre famille des Ruckers.

Aucun conservateur ne se privera d'exposer précisément les plus belles pièces – belles à la fois comme meubles et comme agents sonores. Cependant il aura à exposer également l'un ou l'autre des clavecins médiocres des Ruckers, puisqu'ils témoignent d'une industrie à grande échelle, d'une vulgarisation tout à fait remarquable, des clavecins comme instruments de la vie quotidienne. Ce groupe, bien composé, donnera en même temps une idée des efforts que la facture a faits pour adapter le clavecin à ses tâches nouvelles. Il montrera la duplication du clavier, qui permet, et dans le solo et dans l'accompagnement, de changer immédiatement la sonorité ; il montrera le nombre croissant des registres et leur maniement de plus en plus pratique, et en même temps la disparition complète des épinettes à un seul registre : illustration particulièrement saisissante de la tendance vers l'enrichissement des timbres. Les clavecins, utilisés comme instruments de l'accompagnement par accords, sont, dans ce style normalement aidés par des théorbes ou des *chitarroni:* on les exposera donc dans leur voisinage, pour souligner leur corrélation. La basse elle même, qui constitue la substruction *de* cet édifice harmonique, étant trop faible sur les clavecins et les luths, est généralement renforcée par un basson, un violoncelle ou une contrebasse. En même temps, ces instruments correspondent au goût des couleurs foncées et de l'allure pesante de l'époque : on ne reléguera donc pas, comme on en a l'habitude, les contrebasses dans les emplacements les moins favorisés. Nous arrivons maintenant aux instruments à archet, le groupe privilégié du siècle. Ici encore, on ne se bornera pas à un ou deux spécimens, mais on représentera, par le nombre, la richesse des types, les variations de la facture, l'importance de cette branche de la lutherie. Il s'agira de faire revivre plastiquement l'épanouissement des deux familles, des *viole da gamba* (basses de viole) et des *viole da braccio* (violons), leur guerre de cent ans, les essais tardifs de sauvetage des *viole da gamba* par la création des violes d'amour et des barytons, et la victoire définitive du violon et de ses congénères, correspondant, mieux que les basses de viole, aux exigences dynamiques et expressives du XVIII^{e} siècle.

On touche dès lors à un point délicat. Montrer l'épanouissement du violon, de l'alto et du violoncelle, n'est-ce pas du même coup attester l'œuvre immortelle des Gasparo da Saló, Maggini, Amati, Stradivari Guarneri, Bergonzi, des Stainer et Lupot ? Mais peut-on les exposer et, si c'est le cas, est-il opportun de les exposer ? Il y a deux moyens d'acquérir : l'achat et le don. Vu les prix énormes de ces pièces – prix qui dépassent souvent et de beaucoup le million – les musées n'auront pas la possibilité d'en faire l'acquisition. Reste le don. Mais dans cette catégorie de valeur, il n'y a guère de cadeau ou de legs qui soient faits sans conditions, et la plus regrettable en même temps que la plus fréquente exige que le violon reste tel quel et stipule que, le maître qui en fut le possesseur étant mort, plus personne ne jouera sur cet instrument. Cette soi-disant piété mêlée de fausse sentimentalité et même d'égoïsme, immobilise ainsi un organisme sensible, créé pour chanter et capable de donner de la joie et des émotions élevées aux générations successives ! Cette

barbarie ne rappelle-t-elle pas la crémation des veuves hindoues, qui ne doivent pas survivre à leur mari ? Hélas, le fameux violon de Paganini qu'on vous permet d'admirer de loin, abrité sous sa cloche au musée de Gênes, n'est pas seul à être condamné au mutisme.

Or, à notre avis, un instrument appartenant à la vie musicale contemporaine, n'a rien à faire dans un musée, à moins qu'il ne soit plutôt type qu'individu. Ce n'est pas à dire qu'on doive exclure une section moderne dans le musée : tous les objets peuvent être retirés de la vie, du travail, tant qu'ils sont remplaçables ; le fabricant en a d'autres. Or le Stradivari qui est encore plein de vigueur, le Guarneri qui n'a pas perdu sa voix, sont des individus qu'on ne peut pas remplacer. Ils ont le droit de vivre selon leur destination, d'être entre les mains d'un artiste de qualité, d'être employés et écoutés.

Et la documentation du musée ? dira-t-on. Le musée étant un miroir de la vie, et non pas, inversement, la vie le miroir d'un musée, il n'y a pas d'hésitation à avoir. Le triomphe du violon dans l'évolution que nous venons de retracer, peut être tout aussi bien documenté par des pièces de valeur moindre. Le musée, il est vrai, ne serait pas complet s'il ne se souciait pas des grands maîtres et de leur œuvre. Mais il pourra se borner aux moulages, aux photos en grandeur naturelle et aux échantillons de vernis. Mais ce matériel sera destiné à la collection d'études, dont il sera question plus loin.

Cependant, on pourra se demander dans quelle mesure il faut admettre, dans les salles d'exposition publique, les photographies ou, plus généralement, les illustrations : peintures, gravures, estampes, dessins, sculptures, voire maquettes. On peut y recourir à trois points de vue différents. D'abord sous l'angle de la documentation technique. Les tendances historiques ne doivent pas nous faire oublier que le visiteur – et même celui qui parcourt les salles à la hâte – a le droit de savoir ce que dissimule l'enveloppe extérieure des instruments et comment ils sont construits. On aura à exposer, à côté des objets réels, les coupes révélant l'intérieur et le fonctionnement du mécanisme. La grande différence, par exemple, entre les divers instruments à bois du XVI^{e} siècle, les cromornes, les bombardes, les cervelas, etc., est presque invisible sur les instruments mêmes ; ce n'est que la coupe qui montrera le degré d'élargissement et de conicité. D'autre part, un développement comme celui des pistons de l'instrument à cuivre, au début du XIX^{e} siècle, reste incompris si l'on n'expose des graphiques techniques. Les modèles démontables en seront le complément naturel. Au Musée de Berlin, on a retiré et placé sur le couvercle la dernière touche de chaque instrument à clavier, avec le mécanisme complet des sautereaux ou des martelets. D'autre part, on a scié en deux des têtes de flûtes, des pistons et des cylindres de cornets. L'orgue, dont la force et la variabilité forment un contraste si prodigieux avec le jeu tranquille de l'organiste, demande même des modèles spéciaux et réduits, pour laisser voir un peu cet entassement de soufflets, de sommiers, de soupapes, de tuyaux, de conduits pneumatiques et de contacts électriques.

L'iconographie

Le deuxième point de vue qui commande l'illustration est celui de l'iconographie proprement dite. Ici, l'illustration remplit une tâche des plus importantes: l'instrument qu'on expose montrera sa forme, et peut-être son mécanisme et ses moyens musicaux. Il n'énonce, par conséquent, qu'une demi-vérité, dangereuse comme toutes les demi-vérités: il ne laisse percevoir que ce que nous autres modernes, sommes à même d'en retirer, avec nos habitudes, notre technique, notre goût. C'est en revanche la gravure du temps qui nous renseigne sur cette différence profonde, inconnue à la plupart des musiciens et même des musicologues, entre le jeu d'aujourd'hui et de jadis, entre les attitudes de l'exécutant, les positions des mains, des doigts, de l'archet, différence qui pourtant détermine le timbre, le style, bref, la musique. Cette iconographie nous apprend surtout la manière extrêmement délicate dont on tenait et conduisait l'archet: quiconque connaît cette manière, sait que l'on détruit le caractère propre de la musique ancienne en lui imposant la vigueur du coup d'archet moderne.

Si les gravures, dessins et estampes sont indispensables à ce point de vue-là, elles ont, par surcroît, une mission esthétique: une collection d'instruments est composée presque exclusivement de bois; et le bois n'est que rarement peint. À part quelques objets en métal luisant, d'ivoire et de bois peint, le visiteur ne voit que du brun; il sera vite fatigué si l'on ne réussit pas à lui offrir une certaine variété. Selon notre expérience, il y a peu de moyens plus sûrs que les illustrations et, avant tout, la gravure, qui, par son fond blanc, par sa planéité et par son échelle différente, repose l'œil en lui fournissant un contraste.

Toute cette question extrêmement importante est malheureusement négligée dans les musées instrumentaux. Le conservateur, généralement musicien ou du moins versé dans la musique, n'a que trop souvent l'œil insensible. Il estime qu'il ne s'agit ici ni de tableaux ni d'art décoratif, et que lorsqu'on est entre musiciens théoriciens ou artisans, on n'a que faire d'un étalage impressionnant et artistique: il suffit de voir et d'entendre.

Pareille attitude est regrettable, mais encore faut-il se mettre d'accord sur ce qu'on entend par exposition esthétique. Nous ne parlons pas ici de ce que le tapissier-décorateur de la fin du XIX^{e} siècle comprenait par le mot «artistique». Nous ne parlons ni de ces trompettes, plaquées en éventail sur la paroi ni de ces bouquets-trophées, qui mettaient à contribution toutes les catégories d'instruments. L'«esthétique» de notre étalage peut être résumée en très peu de mots. Chaque musée du monde fait appel à l'attention active du visiteur et, en même temps, quelles que soient l'importance et la diversité des objets de ses collections, il risque de nuire à cette attention, par excès de tension et par la surabondance des spécimens. Il appartient donc à la disposition et à l'étalage d'obvier à ce risque et d'éveiller, de maintenir et de stimuler l'attention. On atteindra le but en trouvant le juste milieu entre la surexcitation et l'ennui. Ce juste milieu cependant ne saurait

être calculé ; le goût seul le saisira, et sans ce goût, le directeur, même d'un musée instrumental, restera imparfait.

Il est difficile de tracer en quelques lignes le plan d'un étalage idéal, qui dépendra toujours des locaux, de l'importance du musée et des objets mêmes. Mais les principes se dégagent clairement, comme on le verra dans ce qui va suivre.

La scénographie

La mise en scène a deux buts : faire valoir les pièces principales et mettre le visiteur à son aise en lui épargnant la fatigue inutile. Le premier de ces buts devrait aller de soi si on ne le sacrifiait pas toujours à la manie des séries évolutives. L'objet, rare ou unique par le nom de son créateur ou de celui qui en a joué, par son type ou sa facture, doit être placé à part, en dehors de la ligne générale, habituellement dans sa propre vitrine. Mais il faut se garder de renfermer dans des vitrines les instruments à clavier, comme on le fait en Amérique. Les instruments à clavier sont des meubles, destinés à vivre avec nous, dans le même espace. Les reléguer derrière une vitre, c'est rappeler un peu la préparation anatomique ou le jardin zoologique ; à voir, dans quelques musées d'outre-mer, les pianos-girafes tendre le cou au-dessus de la cloison, il est difficile de ne pas songer à l'homonyme quadrupède du jardin d'acclimatation. Si l'étalage doit servir à mettre le visiteur à son aise, on conviendra qu'on n'atteint pas ce but en séquestrant chaque objet : le visiteur se sent étranger, exclu, repoussé. Tout ce qu'un musicien soigneux serre, après l'usage, a sa place dans les vitrines ; en revanche, les instruments-meubles doivent être librement exposés. Si l'on veut traiter l'un d'entre eux avec plus d'égard, il suffit de le mettre sur un socle ; pour lui épargner le jeu indiscret des profanes, on pourra protéger son clavier par un couvercle vitré.

Les autres pièces principales du musée auront leurs vitrines à elles, montées sur un socle. La hauteur du socle – et nous touchons ici à un problème qui concerne également le second but de la mise en scène – se règle en général sur la nature de l'objet : celui-ci présentera la déformation minima de perspective et il causera au visiteur le minimum de fatigue, si son milieu est à quelques centimètres au-dessous de la hauteur moyenne des yeux, c'est-à-dire à 140-150 cm environ. Ce principe, il est vrai, ne sera pas toujours réalisable ; notamment les petits objets, comme les violons, demanderont, pour des raisons d'espace, une disposition en deux ou trois rangs l'un au-dessus de l'autre. En ce cas on s'expose à un raccourci fâcheux des objets du premier et du troisième rang, qui nuit à la finesse mesurée des proportions, tout en causant au visiteur une certaine gêne dont il ignore le pourquoi. Pour remédier à cet inconvénient, on relèvera légèrement, par un appui invisible quelconque, la partie critique ; soit l'extrémité supérieure dans le rang supérieur et l'extrémité inférieure dans le rang inférieur.

Toutefois, même en procédant à cette légère correction, on évitera de placer les objets en dehors d'une zone visuelle assez limitée, dans le musée instrumental comme dans tout autre musée. Ce qui dépasse 50 cm vers le bas et 2 m vers le haut, demande au visiteur un effort fatigant et généralement inutile.

Dans une même vitrine, il n'est guère recommandable de mêler les formats : l'œil et l'attention auraient à s'adapter différemment – un violon et une contrebasse se nuisent réciproquement. Il faut surtout que la troisième dimension soit à peu près égale ; si l'on applique les instruments au fond de la vitrine, et l'on y sera forcé dans la plupart des cas, le mélange, par exemple, des violes plates et profondes, est désagréable à l'œil. Pour éviter ces inconvénients, nous avons ménagé, dans les vitrines du Musée de Berlin, deux ou trois étages de hauteur et de profondeur différentes. La vitrine des altos et des violoncelles, par exemple, comporte un socle appuyé contre le fond et sur la face duquel sont appliqués les altos, tandis que les violoncelles restent debout en dessus ; dans la vitrine des anches doubles, nous avons disposé d'une manière analogue les bassons en dessus, sur le socle, et les hautbois, en bas, contre le socle. On confère ainsi un rythme très simple à la vitrine, et les différents formats et profondeurs ne se gênent plus réciproquement. Suivant les dimensions de la vitrine, il pourra être indiqué d'interrompre le socle ou de le graduer, pour ne pas avoir la monotonie lassante des horizontales continues. En le faisant saillir plus ou moins, on conférera à la vitrine une certaine articulation rythmique, dont on peut profiter pour séparer les différents groupes d'objets.

Dans la vitrine, on placera les instruments dans leur position naturelle (qui n'est pas toujours celle qu'on leur donne pendant le jeu). Certes, il est de beaucoup plus commode de poser un *ophicléide*, un *tuba contrebasse*, un *saxhorn*, pavillon en bas, sur le socle, plutôt que de les suspendre, pavillon en haut, moyennant toutes les tracasseries que causent le poids, l'évasement du pavillon, la complication et l'asymétrie des tuyaux. Mais rien n'est plus fâcheux. Car tout instrument bien fait est un organisme d'une conception presque anthropomorphique : ce n'est pas une métaphore vide de sens que de parler de la *patte* d'un hautbois, du *dos* d'un luth, de la *tête* d'un violon et – du moins en langue allemande – de son cou (*Hals*) et de sa poitrine (*Brust*). Il est impossible de négliger cette architecture naturelle et organique de l'instrument ; si l'on voulait la négliger, on donnerait dans le genre magasin ou dépôt, plutôt que musée. La suspension pose également un problème : on ne saurait se contenter de planter un clou dans le fond et d'y suspendre l'objet en l'abandonnant au hasard de son déséquilibre ; il donnerait l'impression misérable du pendu au gibet ou du bœuf à la boucherie, mais jamais celle d'un organisme vivant. Si l'on veut éviter l'impression désagréable d'une boutique de bric-à-brac, de poussière et d'abandon, il faudra se conformer à la règle selon laquelle pour tout instrument – les instruments à clavier exceptés – l'axe central doit rester, pour l'œil, strictement vertical ; qu'il ne cède ni à droite ni à gauche, qu'il ne penche ni en avant ni en arrière. Vertical pour l'œil, s'entend ; car,

nous en avons parlé ci-dessus, il faudra, pour ne pas risquer le raccourci de perspective, adapter à la parallaxe du regard, les objets placés trop haut ou trop bas.

La tendance moderne a opté pour la toile grise ou jaunâtre comme fond des vitrines. De fait, ce timbre calme et neutre est excellent et s'accorde bien avec le bois brun de la plupart des instruments. A la longue, il est vrai, ce ton unique fatiguera un peu, et l'on fera bien de l'interrompre. Du reste, le gris n'est pas heureux pour les instruments d'ivoire comme certaines flûtes, cornets à bouquin et luths, et il assourdit le laiton des cors, trompettes et trombones, ainsi que l'argent des flûtes modernes et le nickel des saxophones. Dans ces cas-là, nous avons remplacé la toile grise par une toile bleu clair, par un velours vert ou même par du bois nu préalablement noirci. Il va sans dire qu'on devra tenir compte de la sensibilité à la lumière.

A côté des vitrines verticales, les vitrines-tables ont des avantages bien connus des conservateurs. Elles rapprochent les objets et, pour ainsi dire, permettent d'en faire la lecture ; on peut même s'appuyer légèrement sur le rebord et pencher la tête : n'oublions .pas que l'homme est accoutumé à cette attitude, et il se fatigue vite si on le force a lever constamment la tête. Toutefois, le nombre d'instruments qui se prêtent à l'exposition dans les vitrines horizontales est fort restreint. Ce sont les flûtes, pochettes, castagnettes, harmonicas à bouche, guimbardes, en un mot, les instruments petits et peu profonds, qui n'ont pas d'excroissance prononcée, telle que le pavillon des hautbois et des clarinettes et le soufflet de l'accordéon ; les vitrines horizontales plus encore que les autres vitrines, demandent des surfaces planes.

Avant de clore la série des questions esthétiques, que pose la collection d'exposition, il n'est peut-être pas inutile de constater que tout essai d'emprunter la décoration des salles aux différentes époques et nationalités dont elles renferment les instruments a misérablement échoué. Les parois doivent laisser parler les objets exposés ; elles se borneront, pour leur part, à un rôle purement passif. Cependant la paroi la plus sobre doit être peinte, et on évitera l'uniformité ennuyeuse d'une seule couleur pour toutes les salles. Dans ce choix, le conservateur avisé s'inspirera du goût de l'époque, qui, de son côté, a déterminé en son temps l'extérieur de l'instrument et pourra de ce fait lui fournir un cadre approprié. Il se souviendra que la maison bourgeoise des Pays-Bas, à laquelle était destiné le clavecin des Ruckers, avait généralement les parois blanches, que la maison riche de la Renaissance préférait les couleurs plutôt sombres, que le XVIII^{e} aimait les papiers clairs, et il en tirera discrètement des conclusions pour le revêtement coloré des salles correspondantes. Mais qu'on s'abstienne d'ornementation et que l'on proscrive tout ornement « d'époque » et autres enfantillages du genre des concerts de musique ancienne dans le costume du temps !

En marge de l'exposition

À côté de la collection d'exposition, le visiteur trouvera la collection d'études destinée aux recherches approfondies des spécialistes. Ici, au contraire, on donnera la préférence au groupement par espèces, qui permettra une orientation plus rapide et facilitera la comparaison des pièces semblables, corollaire indispensable de toute recherche sérieuse. Dans ce département, les objets pourront être rangés de façon plus compacte et moins artistique. Toutefois, il y aura une différence essentielle entre les salles et les locaux servant de magasins : il faut que les instruments soient entièrement visibles et accessibles, voire même maniables. Les objets ne seront ni parqués ensemble ni entassés les uns sur les autres, et le visiteur n'aura pas à relever les pans de son habit par crainte d'accrocher les objets au passage… En outre, chaque instrument sera muni d'une étiquette. Bref, la collection destinée aux études sera à peu près ce que sont, à l'heure actuelle, les meilleurs des musées d'instruments dans leur collection d'exposition.

Le *magasin* – ou réserve – ne diffère en aucun point de celui des autres musées. Il requiert une installation qui, au lieu de détruire les objets déposés, les conserve ; ces locaux devront donc protéger les instruments contre la poussière, les insectes et les excès et les changements brusques de température. En outre, tout objet portera un numéro en gros chiffres bien lisibles.

Nous en venons maintenant aux questions des étiquettes, du numérotage, des inventaires, des catalogues et des guides. Le problème des inventaires n'offre rien de particulier ; on le traitera comme dans les autres musées, et l'on inscrira les acquisitions au moins en double, sur le livre et sur les fiches. Par contre, la question de l'inscription du numéro sur l'objet même demande des précautions spéciales. Il y a trois possibilités : accrocher l'étiquette portant le numéro, la coller sur l'instrument même, ou inscrire le numéro directement sur l'objet. Le premier mode, qui a la préférence surtout dans les musées ethnographiques, parce qu'il dispense des longues recherches, souvent si pénibles, quand il s'agit d'objets complexes, a de gros inconvénients dans un musée instrumental, où les objets sont conservés pour être retirés des vitrines et utilisés le plus fréquemment possible. Or, si par ce fait même on risque déjà plus qu'ailleurs de perdre la petite carte portant le numéro, il faut ajouter que, dans la majorité des cas, les seuls endroits permettant le passage du fil, sont précisément ceux dont on a besoin pour le jeu : la lumière des flûtes à bec, les trous latéraux des hautbois, les pistons des cors, etc. Et enfin, le collage des cartes sur l'instrument même, présente deux désavantages. Tout d'abord la carte peut se détacher, et tout conservateur sait ce que cela signifie. Puis, la colle endommage gravement la surface des objets ; elle détruit par exemple le vernis si précieux des violons, et l'on n'a pas la possibilité de coller l'étiquette dans un endroit où elle serait invisible. En dépit de tout ce qu'on pourrait trouver à redire, nous nous sommes décidé, dans notre musée, pour la troisième manière : nous avons inscrit les numéros en petits chiffres sur l'objet même, avec de l'encre

de noix de galle, qui mord même sur le laiton des trompettes et résiste à l'humidité: le numéro reste invisible pour le commun, il ne peut pas se perdre, et il ne gêne pas le maniement de l'objet. Dans la collection d'étude, cependant, il est préférable, comme nous l'avons indiqué, d'écrire le numéro en chiffres assez gros sur des cartes accrochées, pour faciliter la recherche, soit d'après l'inventaire, soit d'après le catalogue imprimé.

Nous n'insisterons pas sur la question du catalogue. Elle a été traitée maintes fois, et chacun sait combien un catalogue bien fait augmente la valeur d'un musée. Les conservateurs des musées instrumentaux l'ont reconnu de bonne heure. En 1869 déjà, Carl Engel publiait le catalogue des Instruments du *South Kensington Museum* de Londres, en 1875 Gustave Chouquet faisait imprimer celui du Conservatoire National de Musique à Paris, et en 1888 Victor-Charles Mahillon commençait l'édition de son gros catalogue du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, qui comprend jusqu'ici cinq volumes (dont les derniers ont été établis en partie par son successeur Ernest Closson), et qui est devenu en quelque sorte la base et le bréviaire de l'organologie de la dernière génération. Plus récemment, dans la génération actuelle, M. Georg Kinsky a fait, en deux gros volumes richement imprimés et illustrés, le catalogue de la collection Heyer (depuis à Leipzig), et l'auteur de la présente étude celui de la *Hochschule für Musik* de Berlin (1922). Pour continuer la liste, on aurait à citer toutes les collections publiques et particulières nommées au début de cet article: leurs collectionneurs ou conservateurs en ont présenté des catalogues, d'étendue et de valeur inégales il est vrai, mais utiles dans la majorité des cas. Ce serait une tâche des plus séduisantes que de tracer l'histoire du catalogue instrumental, depuis les débuts jusqu'à nos jours, et de suivre l'évolution du criticisme vis-à-vis de l'objet, de la terminologie, de la description, et de la détermination. Et on serait tenté d'y joindre une esquisse des voies nouvelles à frayer dans ce domaine. Sans exposer ici tout ce que devrait contenir un catalogue bien conçu, qu'il nous soit permis de faire appel, sur deux points, au sens critique des auteurs de catalogue. Le conservateur devra être, tout d'abord, le critique de son musée. Il est quelque peu suranné de se faire l'écho de tous les «baptêmes» hasardés des antiquaires. Est-il besoin de citer les exemples trop connus de rédacteurs de catalogues qui vous présentent un violon comme un chef-d'œuvre de Stradivari parce que le marchand y a collé une étiquette de ce nom? Ou de ceux qui se piquent de posséder un instrument ou même l'instrument sur lequel a joué Mozart, parce que le dit instrument a été acheté à Salzburg? Et voici l'autre point: il faut, dans un catalogue, qu'on distingue clairement entre les dates et provenances marquées, soit au fer rouge, soit sur étiquette, sur l'instrument même, celles qu'on déduit d'un signe quelconque, celles qui sont relevées sur les documents de toute sorte, et enfin celles que nous tirons de la comparaison avec des pièces semblables. La date de 1806 d'un instrument bavarois, par exemple, indiqué comme année fixe, comme terme *a quo* ou *ad quem*, peut se déduire: *a*) d'une inscription sur l'instrument; *b*) de la couronne au-dessus

de la marque, l'électeur de Bavière étant, en 1806, nommé roi ; *c*) d'une .lettre dans laquelle il est fait mention de la pièce ; *d*) de l'estimation libre du spécialiste. Il est clair que la valeur documentaire de ces quatre données est bien différente ; aussi faut-il que, par les signes usuels, comme les guillemets, les parenthèses et les crochets, le cas soit précisé sans équivoque possible. C'est le principe qui est appliqué par exemple dans le catalogue du musée de Berlin.

Le catalogue est, après la « mise en scène », le second moyen pour faire valoir le musée. Vient ensuite la publication d'un petit guide d'un caractère plus ou moins didactique, depuis le guide tout court qui se borne à diriger le visiteur à travers les salles et à lui indiquer les pièces principales, jusqu'à ceux qui se rapprocheraient d'une sorte de précis d'organologie. Après le guide, il faut mentionner la photo et la carte illustrée vendues à l'entrée ; toute cette publicité rentre dans le cadre de la muséographie générale, et nous pouvons nous dispenser d'en parler. Mais il y a, dans les musées instrumentaux, un facteur de plus : l'audition. Les visites-conférences, qui ont actuellement une si grande importance, demandent une illustration musicale. Elle sera donnée, soit par le conférencier lui-même, soit par un artiste spécialement qualifié, soit par le moyen du gramophone. A côté des visites-conférences, on donne, depuis quelques années, des concerts plus ou moins réguliers, avec les instruments du musée. Et, à l'avenir, on poursuivra dans une voie intermédiaire, réalisée pour la première fois par M. André Schaeffner au département musical du musée ethnographique du Trocadéro à Paris : le concert des disques par haut-parleur.

En terminant cette étude, une dernière question se pose, de nature purement administrative il est vrai, mais bien souvent décisive pour le sort du musée. Rappelons tout d'abord que le premier musée instrumental, conçu pendant la Révolution française, était destiné à faire partie d'un conservatoire national de musique. L'idée a été réalisée quelque soixante-dix ans après, en édifiant le plan de rattachement au Conservatoire de Paris. Une grande partie des collections instrumentales ont été rattachées, comme en France, aux écoles musicales : ainsi les musées de Berlin, de Bruxelles, de Florence, de Milan et de Prague ; à Londres, la Collection Donaldson, tout au moins, a été donnée à la Royal Academy of Music. Les collections américaines sont reliées aux universités, il en est de même pour le musée de Leipzig. Mais ce dernier cas est un peu différent : à Leipzig, il s'agit d'une liaison avec la musicologie pure, tandis qu'en Amérique, les cours universitaires se rapportent plutôt aux éléments de la musique pratique – c'est une sorte de conservatoire, dans le cadre de l'université, pour les étudiants de toutes les facultés. La collection d'Eisenach fait partie du « *Bachhaus* », domicile de Jean-Sébastien Bach ; Markneukirchen et Stockholm ont des musées indépendants. Toutes les autres collections instrumentales sont incorporées dans des musées généraux. On pourra se demander laquelle de ces solutions est la meilleure ?

Chacune, à vrai dire, a ses avantages particuliers. Les conservatoires permettent au musée un contact vivant avec les étudiants de la musique qui,

adroitement guidés, pourront en profiter pour élargir leur horizon, pour enrichir leur éducation, hélas souvent négligée, et pour former leur style. Les universités, à leur tour, offrent, par le moyen d'un musée instrumental, un matériel précieux, indispensable aux études musicologiques et qui permet d'incorporer la musicologie dans les différentes branches de l'histoire de l'humanité. Les musées généraux, enfin, amènent un public, de hasard d'abord, et intéressé ensuite, qui resterait étranger aux collections instrumentales si celles-ci demeuraient a part.

Par ailleurs toutes ces solutions souffrent d'un même inconvénient: c'est le rôle de Cendrillon qu'on leur fait généralement jouer sous une direction imposée et qui n'est pas toujours préparée ou même favorable à la musicologie. Le directeur du conservatoire est presque toujours compositeur ou virtuose et par là, bien souvent peu soucieux du développement d'une institution dont il ne sait pas se servir, et qui n'usurpe, à son avis, que trop d'espace, utilisable d'une manière plus conforme aux buts d'une école. Il n'a, de plus, guère de compétence en ce qui concerne les conditions et nécessités d'un musée. Le directeur d'un musée d'art ou d'histoire connaîtra ces exigences; mais, personnellement, il aura son centre d'intérêt dans l'histoire de l'art et, même si nous lui supposons une certaine bienveillance à l'égard du département musical confié à ses soins, il subira inévitablement l'influence de l'intérêt prédominant que manifeste la majorité du public pour les tableaux et les sculptures, en regard des instruments de musique. Nous retombons ici dans l'un de ces éternels «problèmes des minorités». Ce problème fâcheux subsiste même dans le cas où le musée instrumental est indépendant, localement et administrativement. Ici la collection joue un peu le rôle de Cendrillon auprès d'un directeur intermédiaire ou auprès du ministre compétent: l'intérêt administratif est pesé à la balance de l'intérêt public, dont les poids sont représentés par les chiffres d'entrées. En d'autres termes: toutes les économies à faire, et aujourd'hui il ne s'agit guère que de cela, frapperont en premier lieu les «minorités», quelle que soit leur valeur.

Comme en tout autre domaine, la seule puissance capable de réduire à l'absurde la statistique, c'est la personnalité qui fraye le chemin à sa cause. Aucune des solutions administratives n'est bonne par elle-même, sans celui qui en sait tirer tous les avantages et en éviter tous les inconvénients; aucune n'est assez mauvaise pour immobiliser ou entraver un véritable chef. Et pour conclure, il faut reconnaître que c'est l'homme qui décide, et que tous les principes qu'on peut donner sont plutôt des expériences et des méthodes personnelles que des recettes à suivre invariablement. L'avenir des musées instrumentaux ne dépend ni du budget ni de l'organisation administrative, mais de la qualité de leurs conservateurs, de leur énergie, de leurs connaissances, de leur horizon et de leur goût.

Références

BERNER Alfred
1984 «Die alte Musikinstrumenten-Sammlung in Berlin», *Wege zur Musik*, Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Berlin, ,oir en particulier pp. 75-111.

KARP Cary (ed.)
1992 *The Conservation and Technology of Musical Instruments. A Bibliographic Supplement to Art and Archeology Technical Abstracts, Volume 28.*

BARCLAY Robert L. (ed.)
1997 *The Care of Historic Musical Instruments.* CCI, Museums & Galleries Commission, CIMCIM.

Bibliographie sélective de Curt Sachs (Berlin 1881 – New York 1959)[6]

HORNBOSTEL Erich Maria von und Curt SACHS
1914 «Systematik der Musikinstrumente: ein Versuch». *Zeitschrift für Ethnologie* (Berlin) XLVI, 4-5: 553-590. [Trad. anglaise (1961): *Classification of Musical Instruments.* Translated from the original German by Anthony Baines and Klaus Wachsmann. *The Galpin Society Journal* XIV: 3-29. Rééd. (1992) in Helen Myers, ed.: *Ethnomusicology. An Introduction*: 444-461. Adaptation française (1978): *Les instruments de musique du monde entier.* Une encyclopédie illustrée conçue par Diagram Group. Paris: Albin Michel.]

SACHS Curt
1910 *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hofe.* Berlin: J. Bard. [Rééd. (1977): Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag.]

1913 *Reallexikon der Musikinstrumente.* Berlin: Felber. [Rééd. (1972/1979): Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag.]

1915 *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens, zugleich eine Einführung in die Instrumentenkunde.* Berlin: Georg Reimer. Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin. [Rééd. (1983): Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag.]

1921 *Die Musikinstrumente des alten Ägyptens.* Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Mitteilungen aus der ägyptischen Sammlung, 3.

1922 *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog.* Berlin.

1923 *Die modernen Musikinstrumente.* Berlin: Max Hesses Handbücher, Bd. 68.

1929 *Geist und Werden der Musikinstrumente.* Berlin. [Rééd. (1965): Hilversum, F.A.M. Knuf; rééd. (1975): Buren: Fritz Knuf.]

1930a *Handbuch der Musikinstrumentenkunde.* Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. 12). [Rééd. (1967): Hildesheim: Georg Olms; rééd. (1979): Leipzig, Breitkopf & Härtel.]

1930b *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen.* Leipzig.

1933 *Eine Weltgeschichte des Tanzes.* Berlin: Georg Reimer [Rééd. (1976/1984): Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag. Trad. anglaise (1976): *World History of the Dance.* Tr. By Bessie Schönberg. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag. Trad. française (1938): *Histoire de la danse.* Trad. par L. Kerr. Paris: Gallimard, avec seulement la moitié des illustrations et une bibliographie sélective.]

6 Bibliographie établie par Laurent Aubert.

1934 «La signification, la tâche et la technique muséographique des collections d'instruments de musiques». *Mouseion* 27/28: 5-36.

1938 *Les instruments de musique de Madagascar.* Paris: Institut d'Ethnologie. Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie XXVIII.

1939 *Vergleichende Musikwissenschaft – Musik der Fremdkulturen.* 2. Neubearb, Aufl. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1959 (Musikpädagogische Bibliothek 2.).

1940 *The History of Musical Instruments.* London: Dent. [Rééd. (1968): New York: W.W. Norton].

1943 *The Rise of Music in the Ancient World, East and West.* New York: W.W. Norton.

1953 *Rhythm and Tempo: A Study in Music History.* New York: W.W. Norton.

1955 *Our Musical Heritage. A Short History of Music.* New York: Prentice Hall.

1956 *A Short History of World Music.* London: Dobson.

1962 *The Wellsprings of Music. An Introduction to Ethnomusicology.* The Hague: Martin Nijhoff.

1968 *Die Musik der Alten Welt in Ost und West.* Berlin: Akademie-Verlag.

SACHS Curt *et al.*

1977 *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning.* New York: Da Capo Press.

Résumé Dans un style à la fois clair, savant et d'une grande qualité littéraire, Curt Sachs nous livre ici un véritable précis de muséographie à destination des organologues et des responsables de collections d'instruments de musique. Publiée pour la première fois en 1934, cette contribution trouve encore aujourd'hui toute sa place dans un dossier consacré à la musique dans les musées. En effet, les réflexions qu'il nous soumet sur la conservation et la restauration des instruments de musique, sur leur exposition et sur des questions touchant à l'iconographie et à la scénographie, conservent une grande partie de leur actualité. Peu d'organologues après lui ont en outre traité ce sujet avec une telle maîtrise et un tel souci du détail. Pour peu qu'on les replace dans leur contexte, les recommandations de l'ancien Directeur du Musée instrumental de Berlin – destitué de sa position par le régime nazi une année avant la publication de cet article – méritent qu'on les considère avec la plus grande attention (L.A.).

La musique au Musée national des Arts et Traditions populaires et au futur Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée

Florence Gétreau & Michel Colardelle

Le rôle patrimonial du Musée national des Arts et Traditions populaires (MNATP) a toujours été, depuis sa fondation en 1937 et son ouverture au bois de Boulogne en 1972, spécifique au sein des musées de France : il s'agissait de constituer une collection la plus représentative possible des pratiques sociales et culturelles de la France dans son contexte européen, durant une période (l'époque moderne jusqu'à la « fin des paysans » au lendemain de la Seconde Guerre mondiale) choisie en fonction de la cohérence historique et culturelle qu'on lui prêtait. Les objets matériels collectés, conservés et montrés, fruits d'élaborations culturelles à tous les sens du terme, étaient considérés comme les signes d'un langage symbolique dont la portée dépasse la seule fonctionnalité. A ce titre, ils étaient les témoins des différentes sociétés qui se sont succédées dans le temps ou se juxtaposent dans l'espace, en s'attachant spécifiquement aux strates populaires et, par conséquent, en privilégiant la campagne, monde agricole et artisanal, considéré comme un conservatoire, temporaire mais en voie à son tour d'évolution, de traditions déjà disparues en contexte urbain. Les objets ne pouvaient donc prendre tout leur sens qu'accompagnés des résultats d'une recherche contextuelle qui les faisait dépasser leur valeur apparente, technique ou esthétique. Recherche et présentation ou diffusion s'inscrivaient dans une perspective synthétique nationale, négligeant ou minorant à la fois le fait régional et le cosmopolitisme urbain. Il ne s'agissait donc pas vraiment d'un musée généraliste, mais plutôt d'un musée thématique. Le laboratoire de recherche spécialisé qu'il constituait avec le CNRS, le Centre d'ethnologie française (EF, aujourd'hui UMR 306 du CNRS), dont les travaux furent d'abord étroitement liés à cette politique, avait progressivement diversifié ses thématiques en s'ouvrant à la fois sur l'Europe, sur la sociologie et sur la ville, sans que le musée, dans ses acquisitions et surtout dans l'image publique qu'en donnaient ses galeries permanentes, suive cette transfor-

mation. Les faits socio-culturels étaient étudiés dans leur complexité, dans leurs rapports réciproques, dans leur contexte, en mobilisant toutes les disciplines utiles, sans exclusive – les grandes enquêtes telles que celles de Sologne ou d'Aubrac, dont le musée avait la responsabilité, étaient largement pluridisciplinaires –, avec toutefois, s'agissant de « traditions populaires », une dominante ethnologique et sociologique accompagnant le caractère ethnographique des collections.

Par ailleurs les « collections immatérielles », traditions orales, comportements collectifs, rites, que l'enquête ethnographique recense, enregistre (notes documentaires, phonogrammes, films cinéma ou vidéo) et analyse, avaient dans ce musée, selon le vœu de son fondateur Georges Henri Rivière, autant et parfois davantage de sens que les objets matériels eux-mêmes. Les techniques, avant le numérique, ne permettaient toutefois que faiblement de présenter au public, de manière aussi explicite que la culture matérielle, cette culture « immatérielle ».

De fait, cette conception dont beaucoup d'aspects demeurent très modernes, a montré, avec le temps, son insuffisance, ce qui s'est traduit par une désaffection du public et une marginalisation des chercheurs. Le Ministère de la Culture et le CNRS ont donc été conduits à envisager une transformation radicale, qu'il n'est pas dans notre propos de décrire ici. On en trouvera les éléments essentiels dans le programme scientifique et culturel publié à son propos (Colardelle 2002). Cette transformation, pour faire court, concerne l'extension du champ géographique à l'Europe et à la Méditerranée, l'élargissement chronologique au dernier millénaire, voire davantage quand le besoin s'en fait sentir pour expliquer et montrer un fait culturel, la prise en compte des sociétés dans toutes leurs composantes et non seulement celle des classes populaires, et le recours à la transdisciplinarité, seule susceptible de permettre la compréhension de structures dont la complexité résiste à l'analyse unidisciplinaire. La décision a été prise de construire pour lui un nouveau bâtiment à Marseille, ville emblématique de la rencontre entre Europe et Méditerranée, du commerce et des contacts entre les cultures. Le futur établissement intègrera le prestigieux monument du Fort Saint-Jean, sur le Vieux Port, et disposera d'espaces mieux adaptés à son public comme à ses collections.

La forme muséographique donnée à l'origine au musée par Georges Henri Rivière, pourtant à l'époque innovante voire révolutionnaire, devra évoluer, à la fois pour prendre en compte ces transformations fondamentales et pour s'adapter aux goûts et aux techniques de communication actuels, sans renoncer à ses principes directeurs, toujours valables. La centralité de l'Homme, perdue de vue dans le projet initial, doit être retrouvée. Le concept de « galerie d'étude », périmé parce que devenu trop partiel devant l'extension du champ patrimonial couvert (il y a vingt fois plus d'objets dans les réserves que dans la galerie d'étude, et certains secteurs de collection en sont complètement absents) doit laisser place à un centre documentaire multimédia, véritable « cybermusée » beaucoup plus nourri et plus commode d'accès, et à des « réserves visitables » dont le Centre du Conservatoire national des Arts et Métiers (CNAM) à Saint-Denis a fourni une bonne application du principe.

Appliquées au domaine de la musique, ces caractéristiques, dans leur évolution, gardent toute leur valeur. Le MNATP, en principe, ne rend pas compte de la musique pour elle-même, mais comme l'un des traits culturels qui expriment les faits sociaux. Comme toujours, le concept de « populaire », en ce qu'il sépare trop radicalement son objet du domaine dit « savant », est discutable. Il s'agit au contraire d'appréhender la musique « de tous les jours » dans sa globalité, dans ses rapports avec la création savante, avec l'économie, avec les rythmes de la vie sociale et ses symboles. La musique et ses instruments se rapportent en effet à tous les aspects de la vie : le pouvoir, la fête, la religion, le travail. Les clarines sont des instruments de musique en même temps que des signes sonores de reconnaissance par le berger du troupeau dont il a la charge, et des supports de la littérature orale. La guitare électrique est à la fois un instrument de musique, un produit technique propre au siècle de l'électricité, le symbole de l'émergence de la jeunesse comme catégorie sociale et de la mondialisation culturelle, le signe de l'irruption de modèles héroïques nouveaux créés par les médias et le commerce, l'origine du problème de santé publique que le « décibélisme » engendre actuellement... La mise en perspective de la musique avec les autres faits sociaux autorise un autre regard, une autre analyse que la simple classification stylistique. Le propre de ce musée est de donner à voir et à apprécier cette relation dans sa complexité et dans son foisonnement de particularismes, mais aussi à en comprendre les ressorts fondamentaux dans leur universalité.

L'ethnomusicologie de la France et les collections musicales du MNATP

La musique est présente dès l'origine du Musée des Arts et Traditions populaires puisque les premières enquêtes de terrain remontent à 1939 (Gétreau 2004). D'abord matière scientifique, elle est pourtant recueillie dès cette époque de fondation pour devenir aussi matière muséographique.

C'est autour d'elle, qui se propose de garder mémoire et d'étudier les traditions musicales (du profane au sacré, du chant de travail à la musique de fête, de l'expression du peuple à celle du pouvoir), que s'est constitué à partir de la Seconde Guerre Mondiale, sous l'impulsion de Georges Henri Rivière et avec l'énergie de Claudie Marcel-Dubois et Maguy Pichonnet-Andral, un département d'ethnologie musicale, intitulé ensuite d'ethnomusicologie, et plus tard encore « Département de la musique et de la parole » (Cheyronnaud 2003).

> Les missions furent [souvent organisées] avec l'appui du CNRS [...], elles furent toujours menées en équipe. Ces prospections ont systématiquement combiné l'étude du fait musical et celle du contexte sociologique, ethnographique et linguistique et

> ont toujours bénéficié du secours des techniques modernes. Chants, airs instrumentaux, cérémonies à éléments de musique et de danse, récitations modulées, formes vocales à la limite du langage et de la musique, signaux sonores aux frontières de la musique instrumentale, rythmes de travail et de jeux, informations parlées sur les traditions et les faits musicaux, sur la fabrication artisanale des instruments de musique furent rapportés de ces enquêtes (Marcel-Dubois 1960).

Les collections sont d'abord constituées d'enregistrements inédits réalisés par les ethnomusicologues et par l'ensemble des chercheurs du musée sur supports variés. Ils concernent la France métropolitaine mais aussi des pays d'ancien peuplement français et des pays francophones (Antilles, Louisiane, Québec, Ile de la Réunion et Ile Maurice, Belgique, Iles anglo-normandes, Suisse romande, Val d'Aoste, etc.). Des disques du commerce (phonogrammes édités) forment également une section au sein de laquelle on dénombre un ensemble entré sous le nom de « Musée de la chanson ».

L'ensemble des fonds sonores se compose de 1507 collections (ou sources) comportant en tout 78 000 items, qui se décomposent en 44 000 phonogrammes inédits et environ 34 000 phonogrammes édités. Le Musée de la chanson représente parmi ces derniers 1857 phonogrammes.

Ayant soumissionné lors de l'appel à projet de la Mission de la Recherche en 1999, le MNATP a bénéficié, comme quatre autres centres d'archives sonores français, du plan national de numérisation du Ministère de la Culture. Plus de 1400 heures d'enquêtes inédites sont dès à présent sauvegardées sur supports CD (copie master), la mise à disposition sur place d'une copie de consultation permettant dorénavant une diffusion très aisée de ces collections sonores.

Du côté des collections matérielles, la collecte des objets représentatifs des pratiques musicales populaires ne s'est faite qu'au détour des enquêtes, productives de milliers de phonogrammes, mais d'un nombre d'objets relativement réduit. Cependant, par rapport aux collections publiques musicales en France, le MNATP dispose de l'ensemble d'instruments traditionnels français le plus développé (environ 1500). Il conserve aussi de l'outillage et des séquences de facture d'instruments souvent spécialement constituées dans des ateliers traditionnels. Il dispose d'un atelier de graveur de musique sans équivalent. Mais il a aussi une collection très développée de musique imprimée (notamment de chansons françaises remontant au siècle dernier) dont la majorité date de la première moitié du XX^{e} siècle (6500 partitions), ainsi que des souvenirs de chanteurs. C'est ce qui constitue, avec les disques mentionnés plus haut, le « Musée de la Chanson », lancé en 1962 à partir d'un appel radiophonique de Louis Merlin et de Georges Henri Rivière, qui était lui-même un musicien averti et un passionné de chanson.

Dans d'autres départements du musée, on trouvera aussi des documents d'archives concernant la musique (carnets de chanteurs par exemple), un intéressant répertoire de colportage (recueils de chansons et cantiques remontant

au XVIII[e] siècle) (Gétreau 2002), des collections d'iconographie musicale variées pour le XIX[e] siècle (principalement estampes, mais aussi tableaux, céramiques musicales).

L'analyse numérique des acquisitions d'instruments de musique (en ne comptant que pour une unité chaque ensemble d'outils lorsqu'il s'agit d'un atelier de fabrication) fait apparaître de grandes variations suivant les périodes, effet du dynamisme ou de la régression du département concerné ou du musée tout entier :

1881-1935	18	(anciens fonds du Musée de l'Homme)
1936-1949	66	
1950-1959	433	
1960-1969	519	
1970-1979	85	
1980-1989	111	
1990-1995	0	
1995-2002	155	

On voit donc bien que ce sont les décennies 50 et 60, et plus précisément les années 1952-1969, qui manifestent la plus grande activité. La chute date de 1979 et, à deux années favorables près (1985 et 1986), il faut attendre 1995, après cinq années totalement blanches, pour voir relancer les acquisitions, avec des œuvres de qualité sinon très nombreuses.

Sur le plan qualitatif, les collections reflètent l'orientation classique du musée – aujourd'hui remise en cause, comme on l'a vu – vers le monde rural traditionnel, à quelques rares exceptions près (orgues de manège, instruments de cirque, quelques instruments de jazz-bands et guitares électriques). Les points forts sont sans conteste les séquences de fabrications (tambourins du Var, vielles à roue de Jenzat, épinettes du Val d'Ajol, cornemuses du Centre, accordéons parisiens), et les objets accompagnés d'une enquête ethnographique (vallée d'Ossau, Aubrac, instruments de Carnaval de Vence, etc.). A cela s'ajoutent 6500 partitions, en particulier les « petits formats » entre 1825 et 1950.

Depuis 1995, la politique d'acquisition cherche, à partir de l'analyse du fonds existant, à combler les lacunes chronologiques et typologiques, en privilégiant des instruments bien référencés dont on connaît la fonction, l'utilisation et les conditions de jeu. L'instrumentarium de plusieurs musiciens de bals auvergnats de Paris a ainsi été acquis récemment. La préparation de l'exposition *Musiciens des rues de Paris* a également été l'occasion d'une série de découvertes intéressantes, tels le tableau intitulé *L'aveugle Frélon* d'Antoine-Pierre Mongin (1814) ou les parures d'hommes-orchestres de la famille Vermandel. De même l'exposition *Souffler c'est jouer* (Gétreau et Montbel 1999) a permis, grâce aux contacts d'Eric Montbel, d'élargir la représentativité du corpus de cornemuses à différents modèles de chabretas limousines. L'accent est mis sur l'acquisition d'œuvres dotées d'un contexte,

Fig. 1 : La famille Vermandel dans les rues de Paris, vers 1977. MNATP, cliché anonyme.

choisies pour la représentativité sociale et culturelle de celui-ci tout autant que pour leur valeur intrinsèque au titre de l'organologie ou de l'esthétique.

La lacune principale des collections a trait, dans ce domaine comme dans les autres, à l'après-guerre. Cette période est très insuffisamment représentée, ne rendant absolument pas compte des phénomènes musicaux populaires des années 60 à aujourd'hui, rock et musique amplifiée par exemple. Ces derniers mois, grâce aux travaux de Marc Touché, sociologue au CEF, sur les musiques actuelles amplifiées, le musée s'est enrichi des Archives du Golf Drouot, du matériel de plusieurs groupes et d'une console utilisée par les Pink Floyd, les temps contemporains étant désormais clairement inscrits au cœur de nos préoccupations.

La musique dans la Galerie d'étude et la Galerie culturelle du MNATP

Si, pendant trente ans, les travaux ethnomusicologiques du musée n'ont été restitués que dans le cadre restreint d'expositions temporaires non spécialisées, on peut se demander « Quelles étaient les lignes de force qu'une muséologie inventive comme celle de Georges Henri Rivière devait exploiter à partir des acquis du département d'ethnomusicologie ATP ? Le principe de cette muséologie moderne appliquée à l'ethnomusicologie dans une institution où tout était à construire, a été fondé pour l'essentiel sur une association aussi étroite que rigoureuse entre les activités

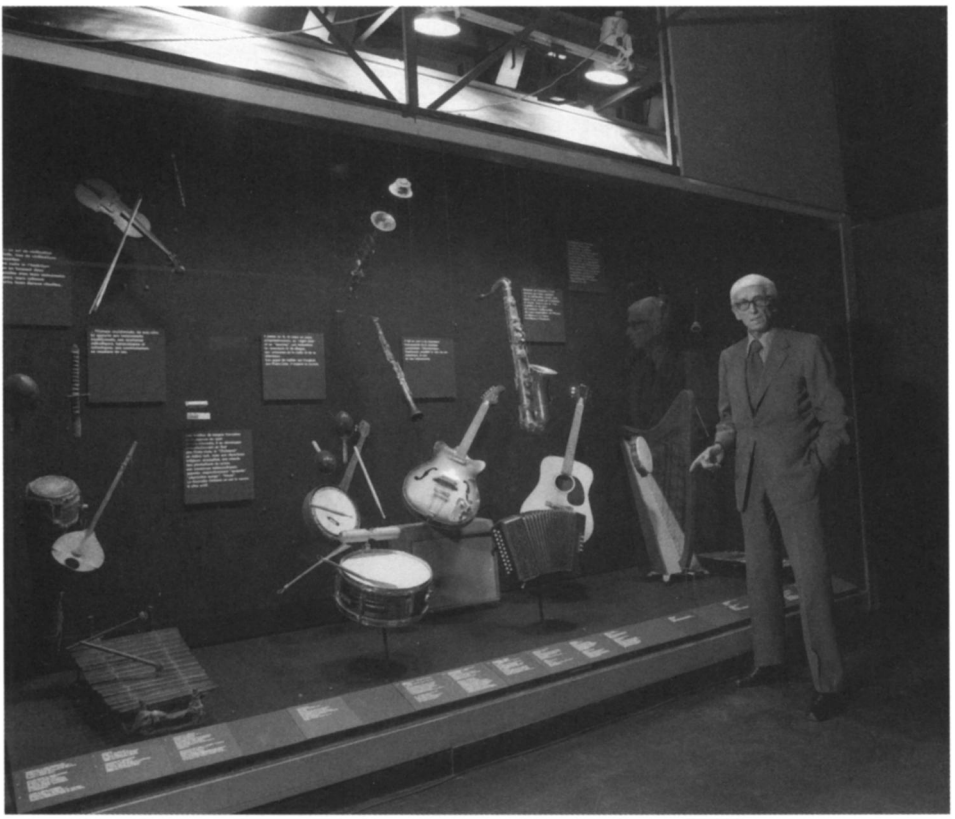


Fig. 2 : Georges-Henri Rivière en 1982 devant l'une des vitrines consacrées à la musique dans la Galerie culturelle du MNATP. Photo : André Pelle.

de la recherche et de la conservation, les premières, en règle générale, alimentant les secondes et les secondes soutenant ou parfois même déterminant les premières. C'est grâce à ce va-et-vient constant de recherches et de collectes sur le terrain, d'études érudites et de réalisations techniques et muséographiques que les collections peuvent et purent être constituées, identifiées, documentées, analysées, enrichies, conservées, restaurées, exposées » (Marcel-Dubois 1989 : 183).

La Galerie d'étude, ouverte au public en 1972 présenta, jusqu'à sa fermeture en 1996, 319 instruments et objets. Claudie Marcel-Dubois et Maguy Pichonnet-Andral, dans le catalogue descriptif qu'elles préparèrent, indiquaient que son programme cherchait « par divers angles d'approche, à éclairer certains des problèmes posés par les musiques traditionnelles françaises et exprimables à travers les instruments de musique. C'est ainsi que cinq thèmes majeurs se partagent l'espace de la vitrine : la partie la plus étendue est réservée à la typologie des instruments de musique. Etablie à partir des normes classificatoires internationalement adoptées, cette systématique démontre que le matériel instrumental français couvre

pratiquement toutes les catégories organologiques. Les quatre autres thèmes sont consacrés successivement: à la facture instrumentale, aux modalités d'exécution de la musique instrumentale, à la représentativité de l'instrument de musique considéré comme emblème régional, à la représentativité de l'instrument de musique considéré comme emblème social» (Marcel-Dubois et Pichonnet-Andral 1988).

De son côté, la Galerie culturelle présente, depuis son inauguration en 1975, une centaine d'instruments de musique et quelques objets qui en renforcent le contexte, lesquels ont été sélectionnés en vue de privilégier les usages sociaux de la musique (communication, techniques, rituels, art). Comme l'indique le Petit guide (Goffre 1991), la vitrine Musique et société «a adopté le plan général de la Galerie culturelle et montré la place des phénomènes sonores dans les accomplissements humains saisis successivement à travers l'histoire, les activités techniques, les coutumes et les croyances, les institutions et les œuvres». Rivière avait ainsi demandé que cette vitrine rapproche trois catégories de documents considérés en fait comme «œuvres» (images, objets, sons), selon trois registres de lecture. La lecture en paraît aujourd'hui extrêmement structuraliste, très dense et sans doute infiniment loin d'une nécessaire approche sensible. Elle n'échappe pas non plus à une appréhension des phénomènes musicaux «révolus», ignorante qu'elle est des pratiques observées depuis un demi siècle.

On conçoit, en conséquence, combien les musiques «populaires» doivent prendre, dans le futur établissement, une place plus large, à la mesure du nouvel éventail que permet la reprise des acquisitions et des enquêtes. Il est un peu tôt pour donner les grandes lignes d'un projet qui est en cours d'élaboration; mais on peut d'ores et déjà dire que la musique elle-même – et pas seulement les instruments – sera davantage présente, et que l'élargissement de la thématique du musée à la ville et au contemporain va la mêler à des problématiques culturelles diversifiées à la mesure de l'élargissement des frontières et des civilisations qu'il va évoquer.

Comment définir la fonction singulière du MUCEM parmi les autres institutions culturelles s'occupant de musique?

□ Le musée, s'il traite de la musique, peut être – mais ce n'est pas une constante – un conservatoire d'archives sonores. Or d'autres institutions partagent avec lui cette fonction: les radios, les bibliothèques, avec en tête la Bibliothèque nationale de France, les archives départementales, les centres de recherche, les associations de musique et danse traditionnelle notamment (Loddo, Bouthillier 2000); le musée a sans doute un atout, celui d'avoir aussi des archives graphiques (photographies, films, sources écrites) lesquelles accompagnent rarement les fonds des autres archives sonores.

□ Le musée, lorsqu'il a des moyens de programmation et de production, est un lieu de diffusion, de concert et de spectacle. Mais les festivals et les salles

spécialisées ont une place prépondérance pour la diffusion de ces musiques et ont joué un rôle culturel incomparable. Une politique discographique a toujours manqué au MNATP, dont l'éditeur institutionnel, la Réunion des Musées Nationaux, n'est pas outillée pour la musique. Saurons-nous trouver des solutions pour l'avenir en nous appuyant sur l'expérience d'autres institutions ?

□ Le musée comme foyer de recherche et lieu d'enseignement : il partage ce rôle avec des laboratoires à part entière, avec des universités et avec des associations. Dans le cas du MNATP, on voit bien que nombre d'initiatives, à Paris comme sur le territoire, se sont construites en opposition aux tendances qu'il avait développées. Le laboratoire intégré au musée n'a plus de chercheur ethnomusicologue CNRS depuis une décennie. Les travaux de sociologie (notamment le champ des musiques amplifiées porté par Marc Touché) et ceux d'organologie (que nous développons) ne permettent pas une approche globale. Le cursus de l'Ecole du Louvre en Anthropologie sociale et culturelle de l'Europe que nous avons récemment initié propose une toute première approche de l'ethnomusicologie et l'encadrement de travaux de premier cycle et de muséologie où le musical est loin d'être absent. Mais on voit bien toute l'utilité qu'il y aurait à nouer des conventions de travail avec l'enseignement universitaire spécialisé, dans la tradition du Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, au bénéfice des étudiants comme de l'institution. Le temps est à la coopération.

□ Le musée comme collection d'objets matériels à deux et trois dimensions : là encore il n'en a pas l'apanage. De nombreuses bibliothèques ont la charge de fonds musicaux et iconographiques comparables. Ses quelques centaines de recueils de colportage de chansons et cantiques sont à mettre en regard des milliers qui sont conservés au Département de la musique de la BNF (fonds Coirault et Weckerlin) et ses très nombreuses partitions imprimées de chansons sont à considérer face au dépôt légal exhaustif de la même institution. Ses 1400 estampes à sujet musical sont à mettre en rapport avec les centaines d'œuvres similaires conservées au Cabinet des Estampes et de la Photographie de la BNF, au cabinet d'art graphique du Musée Carnavalet et dans les mille musées en région ; ses vêtements et accessoires de musiciens et de vedettes du Music Hall ne sont pas non plus uniques si l'on songe au Département des arts et spectacles de la BNF ou au Musée de Montmartre. C'est sans doute dans le domaine des instruments de musique, mais avec des forces et des faiblesses (quasi absence d'instruments de la deuxième moitié du XX^{e} siècle ; absence pour l'instant d'instruments européens et méditerranéens – les fonds du Musée de l'Homme et des dépôts du Musée du Quai Branly viendront partiellement combler cette lacune –, trop faible représentativité des instruments mécaniques et électriques), que l'on touche à l'une des missions fondamentales du musée. Parmi les collections publiques instrumentales, ses quelque 1500 items, auxquels s'ajoutent ses ateliers et outillages de facteurs et de graveurs de musique, lui donnent encore une relative prépondérance dans le domaine des instruments populaires du domaine français ; mais le travail de

collecte entrepris au musée de Montluçon depuis dix ans relativise largement cette position, tandis que le Pôle de l'Accordéon de Tulle est très ouvert sur l'Europe, la naissance, bien que difficile, du musée de Mirecourt montrant qu'une dynamique est en cours à l'échelle de tout le territoire. Et c'est peu dire des réalisations récentes en Europe, comme par exemple au Musée des Instruments de musique de Bruxelles qui consacre une large section aux pratiques populaires.

Tout bien considéré, et prenant en compte ce partage de fonctions avec d'autres institutions, cette absence de prédominance et de représentativité dans le domaine des collections matérielles, sachant que leur perception par le public et les chercheurs pose question, on voit bien que le futur musée doit construire sa vocation autrement. Il le peut probablement dans le domaine des expositions, la mise en espace des objets de la musique et la représentation de la matière musicale. Nous reviendrons, non sur les multiples expériences présentées ici où là, mais sur quelques orientations tant dans le domaine du «permanent» – nous préférons aujourd'hui parler d'espaces de référence, évolutifs et adaptables – que de l'événementiel.

En tout état de cause, on voit bien que le musée se place aujourd'hui dans un dispositif patrimonial, éducatif, culturel d'une grande richesse, mais qu'il est souvent largement distancé dans ses capacités pour être opérant dans l'actualité, face aux médias, à l'industrie culturelle, aux créateurs.

En définitive, si le musée veut retrouver une utilité sociale, il faut probablement qu'il renverse les rôles conventionnels qui lui ont jusqu'à présent été assignés: faire passer l'acte de collecte d'objets et d'étude en second (quitte à contredire vivement Claude Lévi-Strauss); placer le public au centre de la réflexion; puiser non dans les seuls fonds propres d'un musée donné, mais dans un bien commun mis en réseau pour créer un espace particulier de découverte, de dialogue et de débat autour de la musique.

Ce dialogue, le musée devrait pouvoir lui donner sa vraie qualité: loin des poncifs médiatiques, avec leur mise en scène, leur course contre la montre, leurs postures prédéterminées, on aperçoit comment le musée pourrait proposer une nouvelle forme d'intimité, un ré-apprentissage du silence, de l'écoulement du temps musical. En un mot, un rapport à la musique et aux musiciens éloigné d'une culture du spectacle. Il ne s'agit pas de contester l'utilité d'un grand auditorium au musée, mais de défendre un rapport plus personnel et authentique à la musique. Il impliquera des lieux spécifiques permettant cette rencontre entre un nombre raisonnable de «visiteurs» et de musiciens, des lieux n'inhibant pas l'éventuelle participation active du visiteur.

Comment définir le champ des musiques concernées par le futur musée de Marseille ?

Entre globalisation, multiculturalisme, métissage ; musiques dominantes, musiques en voie de disparition ; musiques de communautés et musiques d'artistes, quels choix proposer au musée ? Loin du village et de sa tradition *in vivo* en marche, le musée doit-il être, dans le contexte urbain qui est le sien, l'un des rares « conservatoires » de « traditions-sources » ? Sur quels critères définir l'espace des musiques traditionnelles ? Où établir les frontières musicales de l'Europe et de la Méditerranée ? Le musée a-t-il un rôle à jouer pour rassembler un « Atlas » des musiques européennes ? Au plan sonore, cela a-t-il encore un sens à l'ère de la numérisation, des réseaux multimédia et de l'Internet ? Au plan des collections matérielles, faut-il que les collections euro-méditerranéennes d'instruments quittent les réserves du Quai Branly ? Au-delà d'une sélection limitée visible en permanence, le fonds sera-t-il plus « utile » à la communauté à Paris où à Marseille ? Concernant le Maghreb – mais c'est un exemple parmi bien d'autres –, la prise en compte de ses musiques se fera-t-elle en une programmation concertée entre les deux établissements (celle des thématiques de référence, des activités, des collectes) ? En terme de diachronie, quand commencer ? En synchronie, où s'arrêter ?

De même si le musée est le miroir où une population se retrouve pour renvoyer son image aux autres, les musiques amplifiées qui, selon la formulation de Véronique Mortaigne, ressortissent d'une « sorte de tribalisme », ont tout autant droit de cité au futur musée. Immergé dans la floraison des musiques hybrides, conscient du nivellement planétaire, des usages boulimiques de timbres exotiques – le zapping fait que l'instrument traditionnel peut être réduit au rôle d'alibi par un collage où il perd jusqu'à sa consistance technique – le public, si volatile et multiple soit-il, doit pouvoir trouver au musée un lieu de rencontre entre des tendances en apparence opposées, un lieu où le nomadisme musical marque un temps d'arrêt, un temps de réflexion et de prise de conscience, une occasion de partager une autre expérience.

Son et musique dans les espaces et les activités du futur musée

Le « son comme environnement sonore » : on aimerait qu'il soit partie intégrante de la syntaxe du futur musée. Que chaque thématique d'exposition s'exprime aussi par le bruit naturel, le bruit technique, le bruit symbolique.

Que le « son comme parole » soit abondant et que l'on puisse, autant que possible, voir parler notre interlocuteur pour éviter l'abstraction des voix sans visage. On observera qu'au delà d'un discours « signalétique » qui ne passe pas uniquement pas le cartel écrit, c'est l'association du témoignage qui est en jeu dans le parcours

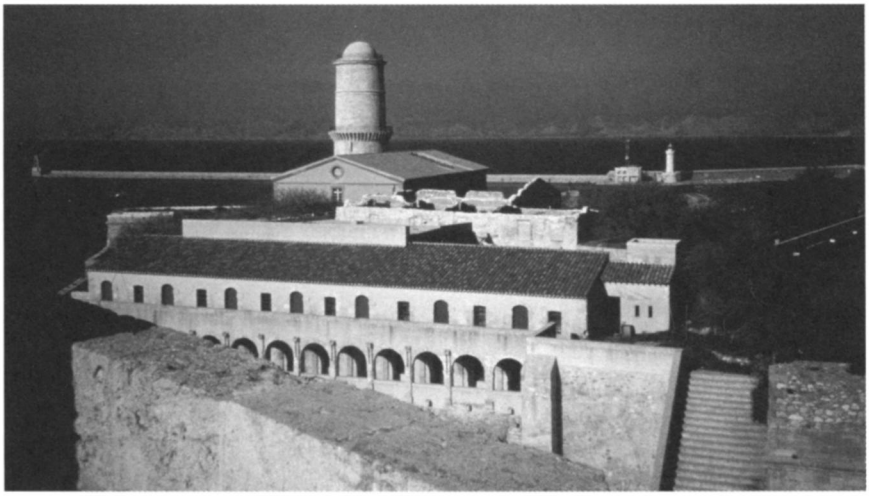


Fig. 3: Vue du Fort Saint Jean à Marseille, site du futur Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Photo: Michel Colardelle, 2002.

muséographique. Que la question centrale des langues de l'Europe est un sujet en soi, mais que des éléments du parcours pourraient être systématiquement désignés par «les mots pour le dire» dans les différentes langues convoquées. La littérature orale n'a jamais eu droit de cité dans les galeries du MNATP depuis qu'à la fin des années 70, les cabines d'écoute sont tombées en panne. Un espace particulièrement étudié, ayant une certaine intimité et une poésie suggestive, pourrait être dévolu à l'écoute en petits groupes.

Quant au «son musical», on aimerait que le visiteur puisse soit le partager, soit l'intérioriser, soit l'analyser, soit le produire. Cela implique des dispositifs chaque fois différents, et non un système unique sur l'ensemble du parcours. Un câblage général des salles a donc été préconisé dès la phase de concours architectural.

Les lieux collectifs d'écoute devraient, là encore, répondre parfois à des espaces isolés acoustiquement (telles des petites salles à la jauge d'un groupe scolaire), soit de petites salles semi ouvertes, intégrées aux cinq modules des expositions de référence. On aimerait qu'elles s'inspirent de la définition que Bernard Lortat-Jacob en donnait dans son texte de 1999 «Du côté du spectacle, ou comment améliorer les conditions de diffusion des musiques du monde?» (p. 166). S'ajoutent aussi la chapelle romane de deux cent places du Fort Saint-Jean, le grand amphithéâtre du musée, le café musical, et le théâtre de plein air, ces derniers espaces devant permettre à la danse de s'improviser avec le public.

L'écoute et l'étude des fonds sonores numérisés se fera à la médiathèque. Rassemblant tous les supports (imprimés, archives, photographies, dossiers, images et films numérisés, etc.) en un lieu unique de consultation, elle comportera soixante-cinq postes multimédia.

La musique dans le projet muséographique global

Parmi les objectifs de ce projet, on retiendra les suivants:

1. traiter de phénomènes qui caractérisent les civilisations: le degré d'évolution technique, les règles du savoir-vivre, le développement de la connaissance scientifique, les idées et les usages religieux, les formes de l'habitat, les modes de préparation des aliments, les systèmes d'organisation sociale;
2. créer un lieu de ressourcement;
3. inciter le public à la distanciation, l'appréciation et la réflexion;
4. contribuer à une prise de conscience du rôle de chaque groupe ou de chaque individu dans la production de modèles collectifs;
5. apporter au visiteur des connaissances dans le respect des siennes pour créer un dialogue;
6. solliciter le jugement critique qui définit le musée citoyen;
7. proposer une muséographie fondée sur l'étonnement;
8. tenir compte de la nature des différents publics;
9. élaborer une complémentarité entre exposition de référence et exposition temporaire;
10. faire un musée convivial, où l'on peut vivre une expérience originale: allier plaisir et connaissance.

Parmi les principes généraux de la muséographie, notons qu'ils veulent:

1. exprimer la diversité des cultures par une démarche comparative à travers des objets témoins: parentés, apparentements, différences/mécanismes de la différenciation, confrontations et conflits;
2. faire appel aux cinq sens;
3. éviter l'exhaustivité mais privilégier la représentativité;
5. choisir des thématiques qui soient mieux adaptées à l'expression muséographique qu'à celle du cinéma, du théâtre ou du livre, pour s'inscrire dans la complémentarité des autres institutions culturelles;
6. éclater chaque problématique traitée en pôles physiquement distants; les séparer par des cheminements qui donnent un temps au repos, à la méditation, à la réflexion et au dialogue. Ces parcours doivent être largement ouverts sur le paysage: la mer, la ville, le port, les jardins;
7. laisser au visiteur le choix de l'ordre du cheminement.

Les expositions de référence comporteront 4500 m^2 utiles en regard des 6500 m^2 d'expositions temporaires. Les cinq grandes sections du parcours de référence, en cours de validation, s'articulent autour des notions suivantes: l'homme et le divin (*le Paradis*); l'homme et son environnement (*l'eau*); l'homme en société (*la cité*); la mobilité (*le chemin*); les uns et les autres (*masculin-féminin*). Ces thématiques, choisies pour donner des clés de lecture du social dans l 'espace euro-méditerranéen

en fonction des questionnements actuels, seront modifiées voire remplacées par d'autres selon un rythme donné par l'évolution des interrogations de la société.

Idéalement, on souhaiterait que la musique innerve chacune de ces propositions. Les figures musicales du Paradis sont multiples, qu'elles soient d'inspiration sacrée (telles les lamentations), qu'elles soient militantes et porteuses d'un idéal ou qu'elles évoquent par exemple les paradis artificiels, comme ceux du rock'n roll des années soixante dans les jardins londoniens. L'eau peut être celle des orgues hydrauliques, des jeux de bols et des vases sonores mais aussi celle des fêtes nautiques et des chants de lavandières. La cité est celle des sonneurs de tours, celle des bals populaires ou des marques du pouvoir, celle des musiciens de rue et des bandes ambulantes, mais aussi celle des « cités » contemporaines où se développe le rap. La circulation peut être entendue comme celle des hommes, musiciens ambulants, musiciens migrants, musiciens exilés ; celle des supports (les recueils de colportage, les instruments) ; celle des formes (emprunts d'un cercle social à un autre, du religieux au profane, d'une rive à l'autre). Les routes de la foi ne peuvent se passer de la musique qui marqua les parcours et les stations. En Méditerranée, c'est celle des musiques arabo-andalouses et de leur diffusion dans toutes les couches de la société musicale occidentale à la fin du Moyen Age. Le luth et le clavecin des aristocraties européennes en sont les descendants, comme la guitare électrique et le synthétiseur. Masculin/féminin, ce sont les voix de berceuses et les plaintes funèbres des femmes, le hautbois comme monopole masculin, mais aussi les quatre voix d'hommes d'où se dégage la *quintina*, voix féminine fusionnelle de l'accord parfait évoquant, comme le remarque Bernard Lortat-Jacob, « la Vierge, la mère du Christ, la femme, la fiancée, sa propre mère ».

Ces thèmes seront en relation avec une programmation d'expositions temporaires dont le champ est illimité et qui peuvent être le point d'aboutissement de recherches ethnomusicologiques. Mais ces thèmes de référence sont par ailleurs accompagnés de « salles de cartes » sur la linguistique, l'histoire, la géographie, les sites, les grands hommes. C'est peut-être là qu'il faut un espace particulier autour de la diversité des voix de l'Europe et de la Méditerranée. A moins que, rompant avec les typologies intellectuelles et souvent stériles des musées traditionnels, on ne propose une présentation instrumentale foisonnante des « modes de jeu » : frapper, secouer, racler, frotter, souffler. On voit bien que les suggestions peuvent être infinies. Reste à les formaliser, à trouver un équilibre et un consensus entre les attentes des experts et celles du public. La mise en place d'un groupe de propositions semble maintenant indispensable pour répondre aux contraintes de la programmation. Il faudrait pouvoir en définir le fonctionnement et la composition. Par ailleurs des collaborations sont établies au plan des politiques d'acquisition et, récemment, pour la préparation d'un outil commun au Musée de la Musique, à celui du quai Branly et au MNATP : un thesaurus des instruments de musique destiné aux chantiers des collections en cours ou à venir.

Pourquoi ne pas conclure par le musée musical idéal de Georges Henri Rivière ; non celui qu'il a réalisé et ouvert au bois de Boulogne en 1972, l'année où Alan Stivell se produisait pour la première fois à l'Olympia, mais plutôt ce musée de civilisation musicale qu'il rêvait pour La Villette et qui reste encore à naître :

> Temple des muses à sa manière, Mouseion, le musée, dès longtemps, accueille la musique. La musique, parmi les hommes, est partout. Dans la nuit de leur temps, hûchement, avant la parole. Tour à tour muse d'Apollon ou de Caveau ; charivari de cocu ou fugue de Bach ; maîtrise de cathédrale ou fest-noz ; vingt-quatre violons ou bal parquet ; cri de métier ou vocalise de reine de la nuit ; tambour de shaman, extasiant, de bataille, meurtrier, à escorter la mort, voilé ; temps des cerises ou slogan de manifestation ouvrière ; guimbarde ou synthétiseur [...] [1].

Puissions-nous en garder quelque inspiration.

Références bibliographiques

COLARDELLE Michel, Colette FOISSEY et Edouard de LAUBRIE, dir.
1999 *Réinventer un musée. Le musée national des Arts et Traditions populaires/ Centre d'Ethnologie Française.* Paris : Ecole du Louvre.

COLARDELLE Michel, dir.
2002 *Réinventer un musée. Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille.* Paris : Réunion des musées nationaux.

CHEYRONNAUD Jacques
1986 *Mémoires en recueils. Jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français.* Montpellier : ODAC.

2003 « Ethnographie musicale française (1934-1945). Sur une chronologie fondatrice », in Jacques Cheyronnaud : *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture.* Paris : L'Harmattan : 157-197.

GETREAU Florence
2002 « La chanson de colportage éditée hors de Troyes dans les collections du Musée national des Arts et Traditions populaires : une esquisse », in Marie-Dominique Leclerc et Alain Robert, dir. : *Chansons de colportage.* Reims : Presses universitaires : 78-91.

2004 « Recherche et maintien de la tradition musicale populaire en France : positions de principe, méthodes d'observation et réalisation du MNATP », in Colloque international : *Du folklore à l'ethnologie. Institution, musées, idées en France et en Europe de 1936 à 1945.* Paris : MNATP, 19-21 mars 2003, à paraître.

GETREAU Florence, dir.
1997 *Musiciens des rues de Paris.* Catalogue de l'exposition, Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires, Réunion des Musées Nationaux.

GETREAU Florence et Eliane DAPHY, dir.
1999 *Musiques dans la rue. Ethnologie française* 1999/1 : 8-65.

1 Allocution prononcée par G.H. Rivière, le 25 septembre 1975, à la mémoire de M^me^ Hubert Pelletier de Chambure, née Geneviève Thibault.

GETREAU Florence et Eric MONTBEL, dir.
1999 *Souffler, c'est jouer: chabretaires et cornemuses à miroirs en Limousin.* Catalogue de l'exposition, Paris: Musée national des Arts et Traditions populaires; Saint-Yrieix-la-Perche: Salle Attane; Saint-Jouin-de-Milly: Editions Modal/Famdt.

GOFFRE Annie
1991 *Paris. Musée national des Arts et Traditions populaires. Petit guide. Musique. Galerie culturelle.* Paris: Réunion des musées nationaux.

LODDO Daniel et Robert BOUTHILLIER
2000 *Les archives sonores en France.* Saint-Jouin-de-Milly: Editions Modal.

LORTAT-JACOB Bernard
1999 «Derrière la scène», in Laure Bernard, Philippe Gouttes et Chérif Khaznadar, dir.: *Les musiques du monde en question. Internationale de l'Imaginaire.* Paris: Babel: 156-171.

MARCEL-DUBOIS Claudie
1960 «Ethnomusicologie de la France. 1945-1959», *Acta Musicologica:* 113-121.
1972 «Phonothèque du musée national des Arts et Traditions populaires», *IASA Phonographic Bulletin* 4: 23-26.
1989 «Visite au département d'ethnomusicologie du musée des Arts et Traditions populaires», in *La muséologie selon Georges Henri Rivière.* Paris: Dunod: 183-184.

MARCEL-DUBOIS Claudie et Maguy PICHONNET-ANDRAL
1988 *Galerie d'étude. Section «Musique». Catalogue des instruments présentés.* Manuscrit dactylographié, 47 p.

RÉSUMÉ La musique est présente dès l'origine du Musée des Arts et Traditions populaires puisque les premières enquêtes de terrain remontent à 1939. Enquêtes, définition d'une ethnomusicologie de la France, constitution d'une phonothèque et de collections instrumentales, expositions thématiques permanentes, autant de réalisations de l'équipe fondatrice. Ces dernières années d'autres formes de collecte (notamment sur les pratiques contemporaines) et de muséographie ont été expérimentées, tandis que la sauvegarde les collections sonores a accompagné l'ouverture de l'institution aux acteurs de tous milieux. La préparation du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée propose des perspectives inédites tant au plan des collaborations que de la prise en compte du public. Michel Colardelle en trace les enjeux intellectuels et culturels, tandis que Florence Gétreau s'interroge sur la présence du son et de la musique dans la future institution.

Pour une écriture multimédia de l'ethnomusicologie

Marc Chemillier[1]

Les possibilités techniques offertes par le développement du multimédia ouvrent aujourd'hui de nouvelles perspectives pour « donner à voir » les musiques du monde. Plusieurs réalisations significatives existent déjà, concernant les musiques de tradition orale, mais aussi d'autres répertoires musicaux, sous la forme de cédéroms ou de pages web[2]. Elles préfigurent sans doute d'autres contenus plus développés qui alimenteront, à l'avenir, des dispositifs audio-visuels de plus grande envergure installés dans des espaces de projection publics, par exemple au sein des musées. Dans cette optique, il est intéressant d'étudier l'usage qui est fait des nouvelles possibilités techniques dans les réalisations multimédia existantes et de dégager quelques propriétés spécifiques des modes d'écriture auxquels elles donnent naissance dans le champ de l'ethnomusicologie.

Les figures illustrant cette présentation sont empruntées à une série d'animations musicales interactives, appelées *clés d'écoute*, développées sur le site web ethnomus.org à l'initiative du Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme[3].

---

1 Je remercie chaleureusement Annick Armani, Bernard Lortat-Jacob et Dana Rappoport pour les nombreuses améliorations qu'ils m'ont suggérées dans la rédaction de ce texte.

2 On trouvera un échantillon de ces réalisations dans les références citées en fin d'article.

3 Les premiers exemples de ce corpus, réalisés avec les moyens du bord, avaient été présentés aux journées de la SFE à Royaumont en avril 2000. La réalisation d'une nouvelle série d'animations plus complexes fut confiée en janvier 2002 aux soins d'une équipe de professionnels du multimédia réunie par Annick Armani, à laquelle ont participé Ingrid Guichard, Pascal Joube et Flavie Jeannin. Ces nouvelles clés d'écoute furent montrées lors d'une journée organisée au Cube d'Issy-les-Moulineaux par Annick Armani en mars 2002, avec le soutien de la SFE, sur le thème de l'écriture multimédia pour l'ethnomusicologie et de ses implications dans la communication scientifique. Jean-Claude Gardin participait à cette manifestation, à laquelle il apporta la profondeur de sa réflexion épistémologique. Les clés d'écoute ont ensuite été présentées aux journées de la SFE de Carry-le-Rouet en mai 2002, ainsi que dans diverses occasions à l'extérieur du cercle des ethnomusicologues, en particulier au séminaire de l'Ina-GRM consacré à l'apport du multimédia à l'analyse musicale. L'intervention d'Annick Armani à ce séminaire est partiellement disponible en ligne sur le site de l'Ina.

Le site web ethnomus.org est conçu comme un laboratoire permettant d'expérimenter diverses formes d'écriture multimédia pour l'ethnomusicologie, en vue de la publication de cédéroms d'anthologie et de la création de contenus multimédia pour des musées. Les animations présentées ici sont envisagées sous leur aspect technique, mais on verra que l'écriture multimédia soulève des problèmes épistémologiques plus profonds que l'on ne fera qu'effleurer.

Les premières clés d'écoute du site ethnomus.org (sur la musique de harpe Nzakara ou les rondes funéraires Toraja) avaient l'apparence de simples schémas, analogues à ceux qui accompagnent habituellement les textes des ethnomusicologues, à cela près qu'ils avaient été sonorisés et animés. La technologie multimédia consistait principalement à intégrer le son et l'image, à souligner des parties de l'image, et à déplacer des éléments dans l'animation, pour attirer l'attention du spectateur sur certains aspects. Techniquement, le multimédia reprenait à son compte des procédés déjà utilisés dans le film et la vidéo, mais l'intérêt de ces schémas dépassait le plan technique, car ils illustraient une manière nouvelle de modéliser un phénomène musical.

Plus récemment est apparu pour nous l'intérêt d'une innovation beaucoup plus spécifique de la technologie multimédia: la possibilité de faire interagir l'utilisateur avec l'image et le son en cliquant sur divers composants de l'interface visuelle qu'il a sous les yeux. Dès lors, il devient nécessaire de se demander sur quoi il est intéressant de faire agir un utilisateur par rapport au sens d'une musique, afin de donner à l'écriture multimédia une portée scientifique qui dépasse les visées pseudo-ludiques dans lesquelles restent parfois confinées les réalisations multimédias qui sont marquées par le modèle des jeux vidéos. Dans les clés d'écoute les plus récentes du site ethnomus.org (sur le chant diphonique ou les polyphonies vocales de Sardaigne), la réflexion sur l'interactivité a donné naissance, comme on le verra dans cet article, à de véritables scénarios interactifs conçus comme des sortes de «démonstrations», dont l'ambition est de synthétiser par les moyens de l'écriture multimédia une parcelle de connaissance ethnomusicologique.

Intégration du son et des images animées

L'utilisation du multimédia pour représenter la musique relève d'abord du dessin animé. En effet, l'image permet de représenter le flux sonore. Les ethnomusicologues connaissent bien cette possibilité, qu'ils utilisent depuis les débuts de leur discipline pour transcrire les musiques de tradition orale. De nombreux types de transcriptions ont été utilisés: la notation musicale usuelle sur portées, le sonagramme pour visualiser le spectre acoustique, différentes formes de tablatures pour codifier les doigtés, et bien d'autres modes de représentation plus spécifiques adaptés à tel ou tel répertoire. L'intégration d'une transcription dans un objet

multimédia permet différentes sortes de traitements. Avant d'aborder l'interactivité, qui sera étudiée dans la section suivante, nous allons dans cette section envisager les trois traitements élémentaires suivants :

1. le soulignage de certaines parties de la transcription,
2. la sonorisation de l'image en synchronisant image et son,
3. l'animation d'éléments de l'image.

Lorsque la musique est transcrite sous forme d'image, l'une des premières possibilités offertes par la représentation graphique est de *souligner un élément de la transcription* pour attirer l'attention du lecteur. Cette possibilité est d'ailleurs indépendante de l'intégration multimédia. Sur une simple feuille de papier à musique, par exemple, on peut entourer un motif mélodique dans une transcription en notation musicale. Le fait de voir permet d'entendre différemment. C'est là un phénomène cognitif essentiel qui dépasse le simple fait de capter l'attention.

Ensuite, l'intégration dans un média unique du son et de l'image introduit une dimension nouvelle essentielle qui est la *synchronisation image-son*. On peut en effet sonoriser l'image, en synchronisant la représentation de la musique avec la musique elle-même, comme le permet également le film ou la vidéo. Ces deux premiers traitements, synchronisation image-son et soulignage de parties de l'image, sont les deux aspects sur lesquels reposent les « musicographies » développées par le GRM pour la représentation multimédia des musiques électroacoustiques[4].

Le multimédia présente enfin une troisième dimension à travers *l'animation graphique*, qui ouvre un nouveau champ de possibilités pour polariser l'écoute de l'auditeur pendant le déroulement de la musique. En effet, une image ne produit pas le même effet si elle est donnée à voir en entier d'un seul coup (comme le sont les musicographies), ou si elle se construit progressivement sous les yeux du spectateur en plusieurs étapes successives. Dans ce cas, elle peut produire dans l'esprit du spectateur une illumination, provoquer un déclic mental en révélant (au sens où une photographie se « révèle » lorsqu'elle est plongée dans le bain du révélateur) un aspect de la musique difficilement accessible à la simple audition.

---

4 Le GRM (Groupe de recherches musicales) a développé un logiciel, appelé Acousmographe, qui permet de « retoucher » le sonagramme d'une séquence musicale grâce à une palette d'objets graphiques. On peut ainsi souligner certaines zones du spectre, en y incrustant des motifs graphiques représentant des objets musicaux et, de cette manière, mettre en évidence certains aspects de la forme musicale. Les images obtenues (qui, au-delà de leur rôle de représentation de la musique, sont souvent de belles images ayant des qualités graphiques propres) peuvent évidemment être regardées en écoutant la séquence sonore correspondante synchronisée avec l'image. En général, plusieurs images sont associées à une même séquence sonore, et traduisent ce que François Delalande appelle des « points de vue » sur l'œuvre représentée. Des objets multimédias de ce type, appelés « musicographies », sont publiés dans le cédérom *Musique électroacoustique* du GRM et sur divers sites web à vocation pédagogique, ainsi que dans le cédérom de l'équipe du laboratoire MIM (Musique et Informatique de Marseille), qui adapte la notion de musicographie à des œuvres non électroacoustiques, en particulier instrumentales.

Fig. 1 : Chant diphonique (Tran Quang Hai) : aspects physiologiques de la technique vocale

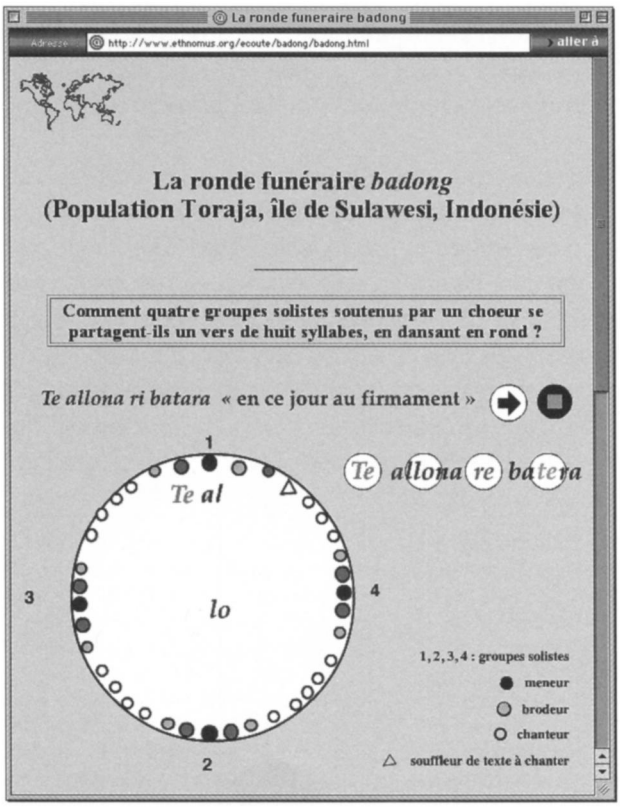


Fig. 2 : Rondes funéraires Toraja (Dana Rappoport) : partage des syllabes d'un vers à l'intérieur d'un chœur disposé en cercle

Un bel exemple de cette utilisation de l'animation comme révélateur se trouve dans le «gamelan mécanique» de la Cité de la musique. Réalisé en collaboration avec Catherine Basset sous forme d'animation multimédia sur le site web cite-musique.fr, pour servir de support pédagogique à la préparation du programme de l'option musique du baccalauréat 2003 traitant des musiques de Bali et Java, ce gamelan mécanique permet d'écouter des exemples de musique de gamelan associés à divers modes de visualisation[5]. L'un d'eux est une photographie des instruments de l'orchestre gamelan, dans laquelle chaque fois qu'un gong ou une touche de métallophone est frappée, son image sur la photographie devient lumineuse, et la lumière s'estompe progressivement avec la résonance de l'instrument. Cet effet joliment réalisé permet au spectateur de suivre la musique du gamelan en repérant les différentes sources sonores.

Dans le même ordre d'idées, le rôle de révélateur joué par l'image animée intervient dans plusieurs exemples des clés d'écoute du site ethnomus.org. Mais, contrairement à une photo animée et sonorisée d'un orchestre, qui permet d'identifier les sonorités de la musique (l'œil pouvant suivre les gestes des instrumentistes), mais ne met pas en évidence de propriété spécifique plus abstraite, sur le plan formel par exemple[6], les animations du site ethnomus.org révèlent certains aspects de la musique qui ne sont pas accessibles par la seule observation de gestes instrumentaux.

L'animation sur le chant diphonique est inspirée du film *Le chant des harmoniques* (1989) réalisé par Hugo Zemp en collaboration avec Tran Quang Hai. L'une des innovations majeures de ce film est l'utilisation de radiographies pour expliciter l'aspect physiologique de la technique vocale du chant diphonique. Il est ainsi possible de mettre en évidence le rôle de la langue dans la division de la cavité buccale en deux parties, et la sélection des harmoniques par un déplacement entre l'avant et l'arrière. L'image de la figure 1 souligne les contours de la cavité buccale antérieure (entre la langue et les dents), et l'animation montre les déformations de cette cavité permettant de produire les quatre notes transcrites sur la portée au-dessus de la radiographie.

Dans la clé d'écoute consacrée aux rondes funéraires Toraja d'Indonésie, c'est le mode de spatialisation du son qui est explicité par l'animation. Le chœur, disposé en cercle, est représenté en vue de dessus. Les chanteurs sont répartis selon quatre groupes opposés deux à deux, et chantent en alternance les syllabes

---

5 Parmi les modes de visualisation proposés, Catherine Basset a imaginé une représentation de la musique de gamelan sous forme de cercles concentriques, qui est fascinante du point de vue de la modélisation, et renvoie à toute une conception du temps et de l'espace musical (centre plus lent et plus grave/aigu plus rapide à la périphérie). En dépit de son intérêt, nous n'en parlons pas ici, car le propos de cet article ne se situe pas sur le plan de la modélisation, mais plutôt sur le plan technique des procédés multimédia utilisés.

6 Dans le cas du gamelan, l'utilisateur a la possibilité de jouer lui-même des instruments en frappant les touches. Cette expérience permet de jouer avec les échelles musicales de façon interactive. Le concept essentiel d'interactivité qui apparaît ici est développé plus en détails dans la seconde section de cet article.

d'un vers qui se trouve ainsi «partagé» entre les groupes. L'animation permet de suivre le déplacement des syllabes entre les quatre groupes. Dans la figure 2, la syllabe *lo* est transmise du groupe 1 (au nord de la figure) au groupe 2 (au sud).

Enfin, la clé d'écoute sur la musique de harpe Nzakara révèle la forme remarquable de certains ostinati de harpe joués par les poètes-harpistes. Les cordes étant pincées par couples, la formule de harpe comporte deux lignes mélodiques superposées, l'une sur les cordes graves, l'autre sur les cordes aiguës. Grâce à l'image animée, on peut suivre simultanément les profils de ces deux lignes qui se dessinent à l'écran progressivement et constater qu'ils sont identiques à un décalage près, ce qui confère à cet ostinato de harpe une forme apparentée au canon.

Choix des points d'interaction

Toucher l'objet multimédia, en agissant sur les données sonores, est une expérience qui contribue à modifier la perception que l'on a de la musique. Cette possibilité est introduite lorsque l'on passe du film ou de la vidéo à l'objet multimédia *interactif*. Ce que nous appelons ici *interactivité*, c'est la faculté pour l'utilisateur d'intervenir dans le déroulement de l'animation pour modifier ce qu'il voit et ce qu'il entend, à travers un dispositif d'interface adapté (simple clic de souris dans le cas d'un ordinateur, capteurs gestuels plus complexes s'il s'agit d'une animation interactive projetée dans une salle, par exemple à l'intérieur d'un musée), et de ce fait, de procéder à différentes formes d'expérimentation sur le répertoire musical qui lui est présenté.

La conception d'animations musicales interactives traitant des musiques de traditions orales doit donc aborder le problème suivant: *sur quoi est-il intéressant de faire agir l'utilisateur par rapport au sens d'une musique* ? De nombreuses manières d'interagir avec les données musicales sont possibles, mais toutes ne contribuent pas de façon intéressante à l'écriture d'un discours ethnomusicologique. Celles qui le font doivent éclairer l'utilisateur sur le sens de la musique étudiée, dans le contexte de la société où elle est produite. Le choix des *points d'interaction* est donc essentiel dans la conception d'animations musicales interactives à contenu ethnomusicologique. En définitive, ces points peuvent être considérés comme autant de clés pour écouter ces musiques d'une autre manière, d'une manière culturellement déterminée. Les deux types d'actions les plus intéressants qui ont été mis en pratique jusqu'à aujourd'hui sont, à notre point de vue, d'une part la séparation des voix dans les musiques fondées sur l'intrication de parties polyphoniques ou polyrythmiques complexes, et d'autre part la sélection d'une composante dans un spectre harmonique pour les musiques fondées sur le renforcement de certains harmoniques, comme le chant diphonique ou les polyphonies de Sardaigne.

Séparer les voix d'une polyphonie évoque la technique bien connue du *re-recording* que Simha Arom avait introduite dans les années soixante-dix en pratiquant sur le terrain des enregistrements multipistes. Il était donc naturel que de tels enregistrements en voix séparées soient utilisés dans le cédérom consacré aux Pygmées Aka, qu'il a publié en collaboration avec Suzanne Fürniss et une équipe d'anthropologues. On peut ainsi écouter plusieurs extraits de musiques Aka en activant ou en désactivant à sa guise les voix de la polyphonie, et en effectuant toutes les combinaisons imaginables de ces différentes voix, ce qui permet en quelque sorte de démêler l'enchevêtrement polyphonique et polyrythmique. C'est une expérience d'écoute très enrichissante, qui modifie profondément la perception que l'on a de cette musique. Une technique analogue d'activation/désactivation des voix d'une polyphonie est utilisée dans le gamelan mécanique de la Cité de la musique, permettant de percevoir les différentes vitesses de rotation des parties instrumentales autour du gong central qui marque le retour de chaque cycle[7]. Enfin, dans la clé d'écoute consacrée à la musique de harpe Nzakara déjà citée (fig. 3), on peut écouter séparément les deux lignes mélodiques constituant le « canon », et ainsi se persuader auditivement de l'identité de leurs profils.

L'autre type d'action utilisé dans les clés d'écoute est la sélection d'une ou plusieurs composantes du spectre harmonique. Cette opération est rendue possible grâce au logiciel Audiosculpt (développé à l'Ircam), qui permet d'afficher le sonagramme d'un extrait sonore, de gommer certaines parties du spectre, et de recalculer par un procédé de synthèse additive le signal sonore correspond au spectre modifié. Elle est très utile pour dévoiler le mécanisme intime des musiques fondées sur le renforcement de certaines zones spectrales. Sur le site ethnomus.org, nous l'avons utilisée dans les clés d'écoute consacrées au chant diphonique, et aux polyphonies vocales de Sardaigne.

Dans l'animation sur le chant diphonique déjà citée, on peut en effet écouter soit l'enregistrement original, soit la mélodie harmonique seule. Le passage de l'un à l'autre facilite la perception de cette mélodie, en permettant à l'utilisateur de se repérer dans le spectre harmonique, et de localiser mentalement la mélodie. La même technique est utilisée dans l'animation interactive consacrée aux polyphonies vocales de Sardaigne, comme on le verra dans la section suivante.

---

7 Il faut noter que la reconstitution d'une polyphonie à partir des voix séparées ne donne pas le même résultat acoustique que l'enregistrement de la polyphonie elle-même. C'est le prix à payer pour permettre à l'utilisateur de combiner librement les voix séparées. On s'en rend compte dans le cas du gamelan, où l'écoute de la superposition des voix séparées fait perdre l'impression de halo sonore que produit habituellement cette musique, sans doute parce qu'il manque certaines qualités sonores de résonance sympathique qui apparaissent quand les instruments sont joués ensemble.

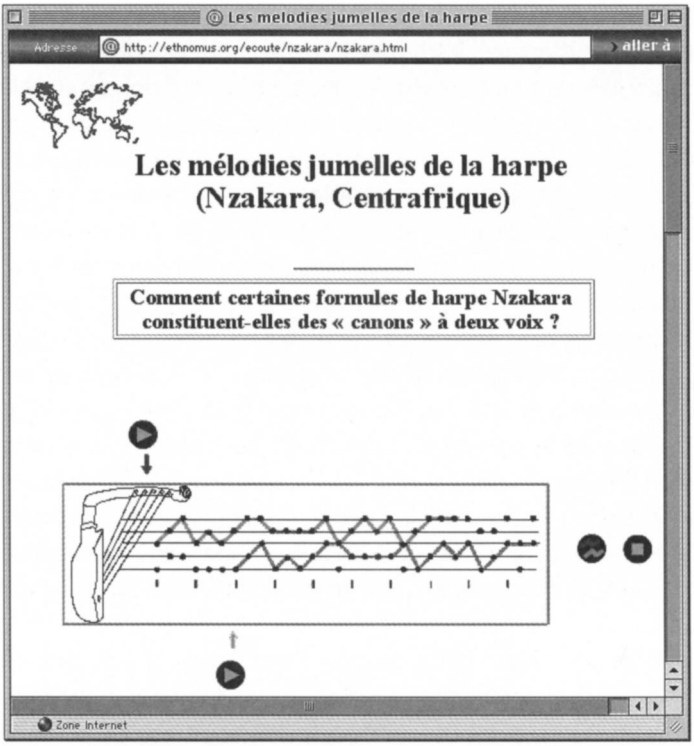


Fig. 3 : Musique de harpe Nzakara (Marc Chemillier) : deux lignes mélodiques de mêmes profils

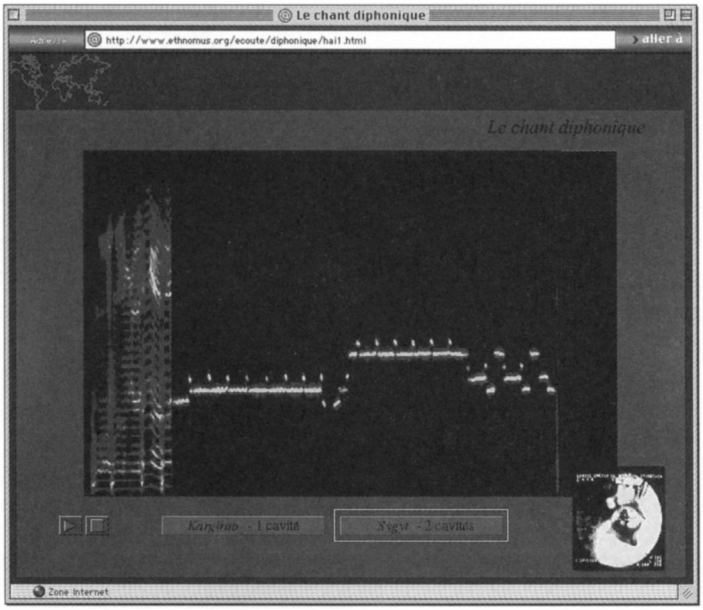


Fig. 4 : Chant diphonique (Tran Quang Hai) : sélection de la mélodie harmonique

Scénarisation et raisonnement logique

Au-delà de l'expérience isolée consistant à séparer les voix d'une polyphonie, ou à sélectionner des composantes dans un spectre harmonique, une animation interactive permet aussi de coordonner *une série d'expériences succcessives*, constituant une progression logiquement organisée. On peut en effet construire un parcours interactif sur le modèle d'un raisonnement, comme on va le voir dans cette section. L'architecture logique d'un scénario interactif, l'enchaînement des expériences proposées à l'utilisateur, peuvent suivre la progression d'une véritable argumentation de sciences humaines, c'est-à-dire une succession d'arguments dont le déroulement concourt à établir certaines propriétés de l'objet étudié. Cette approche permet d'éviter l'écueil du gadget « presse-bouton », de la production multimédia dans laquelle l'interactivité est réduite à des visées pseudo-ludiques, où l'utilisateur potentiel est considéré comme un personnage un peu immature qu'il s'agirait de divertir.

Le modèle de cette approche du scénario interactif est l'animation conçue par Bernard Lortat-Jacob sur les polyphonies vocales de Sardaigne. Nous allons décrire les étapes du parcours imaginé par Bernard Lortat-Jacob, sous la forme d'une visite virtuelle dans les « salles » d'un musée métaphorique, chaque salle étant constituée d'un écran comportant différents boutons d'action et correspondant à un chapitre du scénario.

L'animation commence par une petite séquence animée introductive, non sonore, conduisant d'abord à une phrase en forme d'énigme, qui résume le problème abordé par l'animation (fig. 5), « quatre hommes chantent et on entend une cinquième voix. », puis se terminant par une page de texte présentant succinctement le répertoire, avec lien vers l'écoute de la transcription d'un extrait.

La première « salle » de la visite est consacrée à la représentation traditionnelle de la musique sous forme de transcription solfégique. On a la possibilité d'écouter un extrait de deux minutes qui permet d'apprécier le déploiement de cette musique dans le temps pendant une durée significative, en suivant la partition découpée en quatre pages d'écrans successifs. Pendant l'écoute, un bouton apparaît au-dessus des quatre portées, avec un commentaire, qui ouvre la porte de la salle suivante.

L'étape suivante de la visite donne à l'utilisateur la possibilité de réécouter un fragment de trente secondes, en basculant entre deux modes, l'un consistant à écouter la polyphonie complète, l'autre consistant à écouter la cinquième voix seule isolée par Audiosculpt, selon un procédé analogue à celui décrit dans la section précédente pour le chant diphonique. Cette expérience perceptive permet de localiser mentalement dans le spectre la cinquième voix fusionnelle appelée *quintina*. Une portée supplémentaire apparaît au-dessus des autres matérialisant cette cinquième voix non chantée (fig. 6).

Le chapitre 3 du scénario propose une représentation plus technique de la musique, sous forme de sonagramme, et met à la disposition de l'utilisateur la même expérience d'écoute que précédemment sur l'extrait de trente secondes,

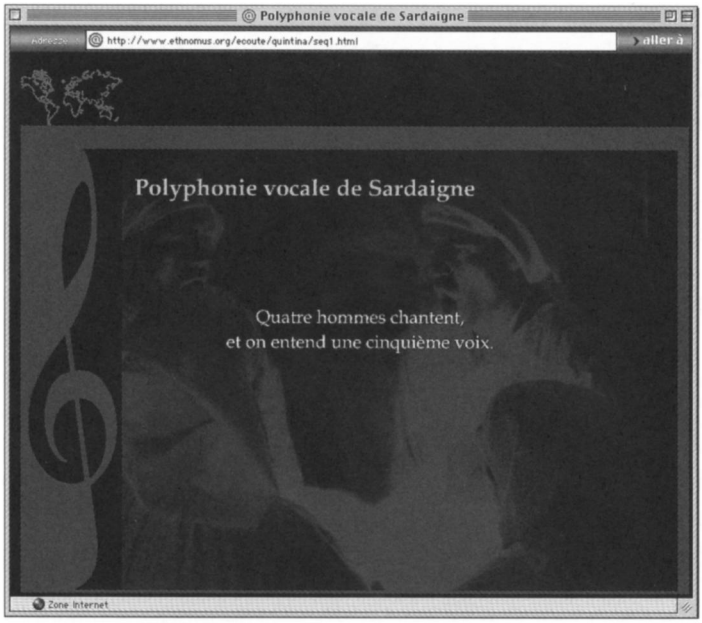


Fig. 5: Polyphonies de Sardaigne (Bernard Lortat-Jacob): écran introductif

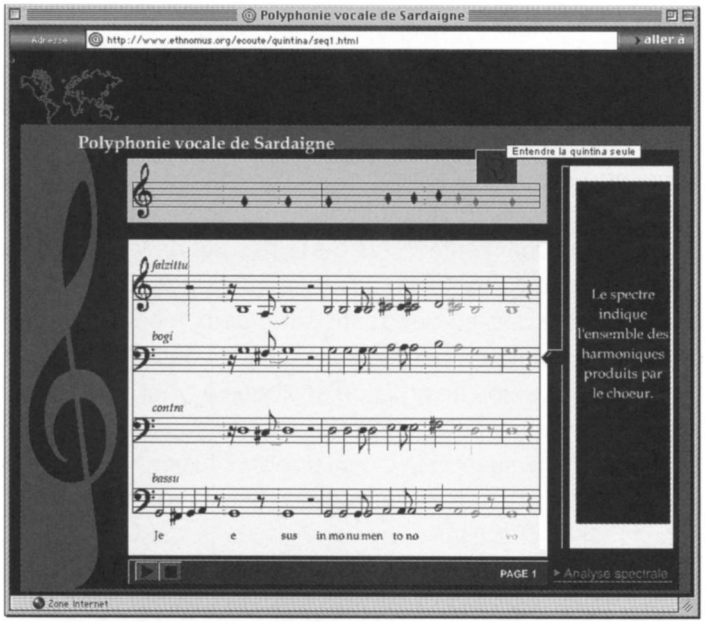


Fig. 6: Polyphonies de Sardaigne (Bernard Lortat-Jacob): écoute de la cinquième voix isolée.

avec polyphonie complète ou *quintina* isolée. Une gomme tracée sur le sonagramme sert de pointeur vers l'étape suivante du scénario.

Dans la salle qui suit, on propose à l'utilisateur de gommer la *quintina* sur une partie du spectre (correspondant à un accord de dix secondes prélevé dans l'extrait précédent). La partie effacée apparaît d'abord en surbrillance à la hauteur de 400 Hz où l'on perçoit la *quintina*, puis elle est supprimée du spectre. On réécoute le passage et, surprise ! La *quintina* est toujours là. Un panneau explicatif apparaît pour dévoiler la clé de l'énigme (fig. 7).

La visite se termine par une dernière expérience. On propose à l'utilisateur d'enlever non pas la *quintina* elle-même, mais ses harmoniques 2 et 3 à environ 800 et 1200 Hz respectivement. On le fait sur un petit fragment à l'intérieur de l'extrait de dix secondes précédent. L'expérience permet d'entendre clairement la disparition, puis la réapparition de la *quintina*. La visite s'achève avec un panneau conclusif, qui résume la thèse exposée dans cette animation : la *quintina* est une voix fusionnelle obtenue par la superposition de plusieurs harmoniques renforcées dans le spectre des chanteurs (fig. 8).

Conclusion

La technologie multimédia offre à l'ethnomusicologie des possibilités techniques susceptibles de bouleverser en profondeur les pratiques de communication scientifique en usage dans cette discipline. Le film et la vidéo avaient déjà depuis longtemps tiré parti de la possibilité de synchroniser une image avec du son, et de souligner certains aspects dans une représentation graphique de la musique. Plus récemment, la possibilité d'interagir avec un objet multimédia a ouvert la voie à de nouvelles expériences perceptives permettant de guider mentalement un auditeur vers certains aspects importants de la musique écoutée.

Dans une approche plus ambitieuse, l'écriture multimédia touche à la question de l'argumentation scientifique elle-même. Les expériences menées sur le site ethnomus.org ont montré qu'il est possible de matérialiser un raisonnement scientifique à travers la scénarisation d'une animation musicale interactive. D'autres expériences ont été menées dans l'utilisation de structures hypertextuelles, c'est-à-dire des structures constituées de textes reliés les uns aux autres en cliquant sur des liens, pour représenter l'architecture d'un discours de sciences humaines selon le modèle de la schématisation logiciste décrit par Jean-Claude Gardin[9].

---

9 Le cédérom réalisé en archéologie par Valentine Roux et Philippe Blasco illustre cette approche. En ethnomusicologie, Dana Rappoport prépare un cédérom qui s'inscrit dans la même démarche, et qui comprendra une base de données d'enregistrements et de documents de terrain, une arborescence inspirée du logicisme pour représenter la construction théorique résultant des recherches ethnomusicologiques qu'elle a effectuées sur ce répertoire, et enfin une série de clés d'écoute (comme celle de la figure 2) explicitant certains aspects musicaux particuliers du répertoire.

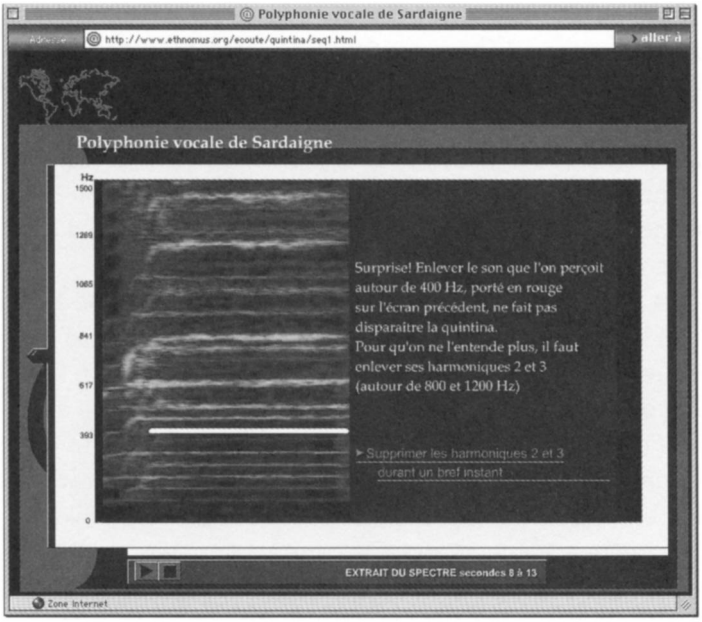


Fig. 7: Polyphonies de Sardaigne (Bernard Lortat-Jacob): suppression de la cinquième voix dans le spectre.

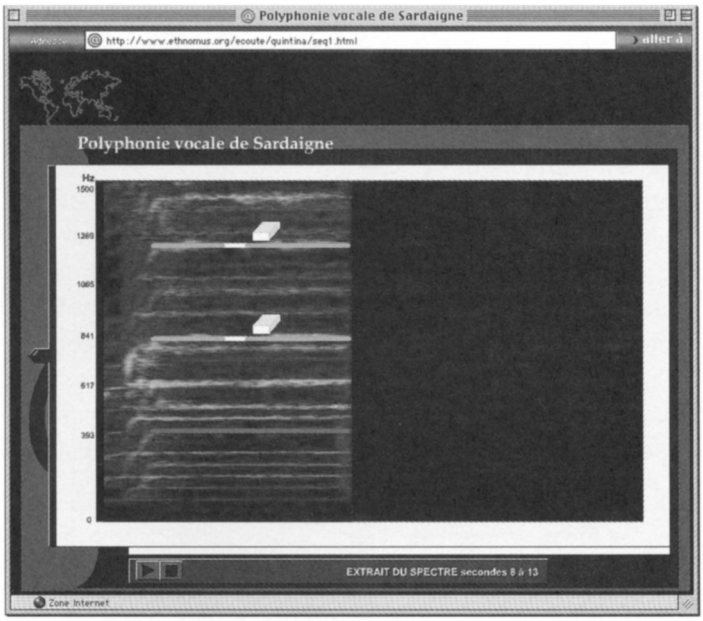


Fig. 8: Polyphonies de Sardaigne (Bernard Lortat-Jacob): suppression des harmoniques 2 et 3 de la *quintina*

Il est d'ailleurs envisageable d'associer les deux approches. Quelles que soient les voies explorées, l'utilisation du multimédia en ethnomusicologie et la définition d'une véritable écriture multimédia pour cette discipline sont indissociables d'une réflexion épistémologique qui devrait conduire les chercheurs à repenser la manière dont il organisent leurs idées à propos des musiques qu'ils étudient.

Références

CHEMILLIER Marc et Dana RAPPOPORT
(à paraître) « Pourquoi présenter des modèles musicaux sur Internet ? », *in* Andrea Iacovella, éd. : Actes de la table ronde Sémantique et Archéologie : aspects expérimentaux. Renouvellements méthodologiques dans les bibliothèques numériques et les publications scientifiques, organisée par l'Ecole française d'Athènes, Athènes, 18 et 19 novembre 2000. *Bulletin de Correspondance Hellénique.*

GARDIN Jean-Claude, M.-S. LAGRANGE, J.-M. MARTIN, Jean MOLINO et J. NATALI
1981 *La logique du plausible : essais d'épistémologie pratique [en sciences humaines].* Paris : Maison des sciences de l'homme.

Cédéroms

AROM Simha, Serge BAHUCHET, Alain EPELBOIN, Susanne FÜRNISS, Henri GUILLAUME et Jacqueline THOMAS
1998 *Pygmées Aka. Peuple et musique.* Paris : Montparnasse Multimédia.

BESSON Dominique
1995 *Les musicographies*, Ina-GRM R 9501.

DONNIER Philippe
(non publié) *Flamenco-soft*, Prix Moëbius international 1997 (catégorie culture).

GRM (Groupe de recherches musicales)
2000 *La musique électroacoustique.* Ina-GRM, Collection Musiques tangibles 1, Paris, Hyptique.

MIM (Laboratoire Musique et Informatique de Marseille)
2002 *Les unités sémiotiques temporelles, nouvelles clés pour l'écoute*, Marseille.

ROUX Valentine et Philippe BLASCO
2000 *Cornaline de l'Inde.* Livre-cédérom. Paris : Maison des Sciences de l'Homme.

Internet

ARMANI Annick
2002 Présentation de l'animation sur les polyphonies vocales de Sardaigne. Ina-GRM, séminaire « Analyse multimédia interactive du son et des musiques », séance du 18 décembre. www.ina.fr/grm/outils_dev/theorique/seminaire/semi-2003/semi2_1/inter/AA1.fr.html

BASSET Catherine
2003 Gamelan mécanique. webware.cite-musique.fr/www/gamelan/shock.html

Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme
2003 Clés d'écoute. www.ethnomus.org/ecoute/

Film

ZEMP Hugo et TRAN Quang Hai
1989 *Le chant des harmoniques (The Song of Harmonics).* 16 mm, 38 min. Coproduction CNRS Audiovisuel et Société Française d'ethnomusicologie.

RÉSUMÉ Cet article aborde différents procédés techniques introduits par l'utilisation du multimédia dans la représentation de la musique, à partir d'exemples d'animations musicales interactives appelées clés d'écoute, réalisées sur le site ethnomus.org. On montre comment le multimédia permet d'intégrer le son et l'image, de souligner des parties de l'image, et de déplacer des éléments dans l'animation, pour polariser l'écoute du spectateur sur certains aspects, et attirer son attention sur certaines dimensions du phénomène musical. On aborde également la question de l'interactivité, c'est-à-dire la possibilité de faire interagir l'utilisateur avec l'image et le son en cliquant sur divers composants de l'interface visuelle qu'il a sous les yeux. Cette réflexion conduit à se demander sur quoi il est intéressant de faire agir un utilisateur par rapport au sens d'une musique, et donne naissance à de véritables scénarios interactifs conçus comme des sortes de « démonstrations », dont l'ambition est de synthétiser par les moyens de l'écriture multimédia une parcelle de connaissance ethnomusicologique.

L'intégration du sonore au musée

Quelques expériences muséographiques

Cécile Corbel

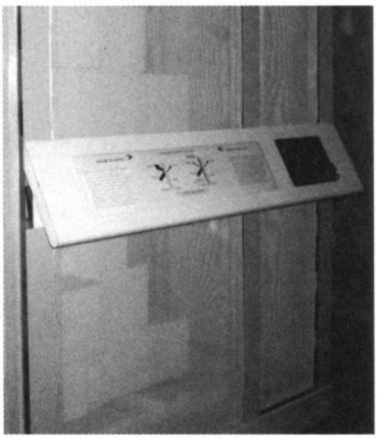
La sonographie au musée ou «art d'écrire avec les sons» est pour Diane Lebœuf «la conception sonore et la mise en espace de cette conception» (Lebœuf 1998). Avant toute chose, je voudrais dire que j'ai trouvé «amusant» – certains diront décourageant – lorsque je faisais part de mon sujet à mes connaissances – dont des amis musiciens – de constater leur étonnement, voire leur incompréhension, quant au rapprochement des sons et de l'univers du musée. Bien souvent aussi, la définition du terme sonore était vue de manière restrictive: ils pensaient éventuellement à la musique, mais oubliaient les voix, les bruits, les sons de la nature... Cela me fait penser qu'il y a encore à mettre en œuvre tout un travail d'intégration du son dans le paysage muséal.

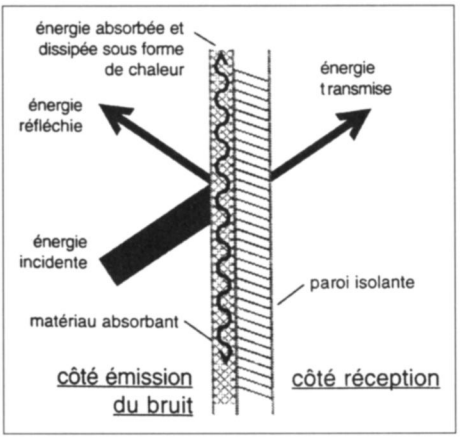
Fonctions du son dans l'espace muséal

La multiplicité des modes d'utilisation du son rend difficile toute synthèse et classement. On peut toutefois travailler autour de deux axes:

- les sons comme langage muséographique, c'est-à-dire comme outils de mise en exposition;
- les sons comme patrimoine, qui deviennent des objets au même titre que les expôts matériels, voire même le sujet d'une exposition.

Ces deux catégories recèlent chacune de multiples possibilités, et diverses combinaisons sont possibles.





Entrée de la section «Les sons» d'Explora et passage du silence, Cité des sciences et de l'industrie.

Acoustique des espaces

Le son comme outil pour l'exposition, c'est d'abord l'acoustique de ses espaces eux-mêmes: le cadre acoustique des lieux publics est généralement délaissé et leur fond sonore est donc généralement un produit résiduel. Or l'acoustique d'un espace paraît primordiale et joue un rôle, même en l'absence de présentation sonore, car elle participe pleinement à la mise en condition du visiteur, à son bien-être. Les études de psychoacoustique vont dans ce sens (Stocker 1994, 1995): l'acoustique d'un espace concourt à la création d'un microcosme et offre de

nouvelles pistes pour la muséographie. En effet, des traitements sonores, avec ou sans adjonction de son (on parle d'espaces « actifs » ou « passifs »), peuvent servir à créer des espaces et des circulations, des liens entre les salles, des zones d'arrêt, de détente et de décompression, ou des encouragements à bouger.

Le silence, matière riche car polysémique, peut aussi être utilisé comme un outil de muséographie : il peut avoir valeur de recueillement, conduire à être submergé par une œuvre ou exprimer des sentiments aussi variés que l'attente, le respect, la peur… C'est ainsi que la section sur le son d'Explora à la Cité des sciences et de l'industrie de la Villette à Paris s'ouvre par un « passage du silence » qui sert d'introduction, de « sas », avant d'accéder à une promenade auditive. Le silence est également un contraste nécessaire, une pause, dans des parcours sonorisés.

Ambiances sonores

La façon apparemment la plus simple d'introduire le son dans l'espace d'exposition est la création d'ambiances sonores parmi lesquelles on peut faire la distinction entre différents degrés : diffusées en sourdine, simple accompagnement ou habillement de l'espace qu'elles rendent moins sec, elles jouent un rôle de repère sensoriel, séduisant et confortable. En faisant écho aux thèmes développés autour d'elles, elles peuvent aussi créer un état réceptif, servir de porte pour basculer dans un univers particulier : une exposition sur les Indiens d'Amérique ou le carnaval peut s'accompagner d'un fond sonore sur le même thème. De manière plus construite, des ambiances sonores placées au premier plan, plus présentes et évocatrices, sont un véritable outil de mise en scène qui peut produire un impact émotionnel fort, dramatiser des espaces, les rendre poétiques, voire les transformer en des lieux magiques ou « extra-ordinaires ». C'est ainsi qu'un espace de la grande galerie de l'évolution du Muséum d'histoire naturelle à Paris propose au visiteur de se miniaturiser pour observer une faune sous-marine microscopique : la bande-son qui accompagne cette section a été spécialement composée pour renforcer le sentiment de miniaturisation.

Assez simples d'installation, les ambiances sonores présentent plusieurs dangers, notamment celui de tomber dans la facilité. Elles courent le risque de n'être qu'un remplissage, un collage, surtout si elles sont élaborées séparément du contenu de l'exposition, et peuvent fausser la perception ou « diluer » le message. Enfin l'assimilation à des lieux publics « ordinaires » (où les musiques d'ambiance sont omniprésentes) est plutôt désagréable.

Des ambiances sonores peuvent donc transfigurer un espace à condition qu'elles répondent à un travail de choix et de mise en cohérence avec les objets exposés. La question de leur dosage (en quantité et en volume sonore) paraît aussi importante.

Paysages sonores

Plus élaborés que de simples ambiances, des paysages sonores – au sens large du terme – s'intègrent à des muséographies plus évocatrices, dans le cadre de suggestions d'atmosphères, de reconstitutions, de transport du visiteur vers d'autres environnements spatiaux et temporels.

Un paysage sonore peut donner vie aux objets, les réinscrire dans leur environnement, animer des maquettes en les rendant vivantes et attrayantes. Il permet d'évoquer la durée (le son étant marqueur du temps par excellence), de donner du mouvement, d'ajouter à la véracité des reconstitutions et à leur compréhension. C'est le cas au Musée de la vie bourguignonne à Dijon où le son des horloges et des pendules participe pleinement à la reconstitution de l'atelier d'un horloger local. C'est aussi l'optique du Musée de la soierie de Charlieu où les anciens métiers à tisser fonctionnent tous les jours, dans un but pédagogique bien sûr, mais aussi parce que leur bruit appartient à l'ancien paysage sonore de la région.

Même en l'absence d'objets ou de maquettes, un paysage sonore permet la création d'images mentales et peut agir comme une clé pour évoquer de manière immédiate un lieu. Ainsi des cris d'enfants évoqueront-ils une cour de récréation, des chants d'oiseaux, la campagne... En ce sens, le son élargit l'espace du musée.

Narrations

Les commentaires sonores sont d'autres outils de la muséographie. Ils ont bien sûr été popularisés à l'intérieur des musées par le succès des audio-guides (Deshayes 2002). Que ce soient de simples commentaires descriptifs, des récits, plus sensibles, ou encore des fictions sonores avec scénarios élaborés spécialement pour l'exposition, les narrations permettent la transmission d'informations d'ordre cognitif et sensitif. «Ludovica», une exposition sur l'histoire du Québec montée au Musée de la civilisation de Québec en 2001, a ainsi été construite sur des scénarios dits par des comédiens et diffusés par casque au visiteur. La médiation orale plutôt qu'écrite permet aussi d'être en adéquation avec certains sujets liés à l'oralité comme ce fut le cas de l'exposition «Les druides» du musée de Bibracte en 2000, où deux fictions sonores prenaient place sur le parcours.

Des objets sonores

Le son peut aussi devenir un véritable objet dans l'exposition quand il est présenté comme un document ou une œuvre au même titre que les objets matériels. Ainsi les enregistrements d'archives, les témoignages, les musiques, les voix, les langues, les bruits ou même le silence (quand on veut le présenter comme une matière

« précieuse ») peuvent constituer une quatrième dimension de l'exposition, faite d'objets sonores qu'il va falloir matérialiser ou « mettre en volume », afin de les hisser pour le visiteur sur le même plan que les objets. Il faut donc créer des réceptacles physiques ou des espaces scénographiés pour les rendre présents et qu'ils ne glissent pas vers la simple ambiance sonore. L'exposition sur Carn, (petite île du Nord Finistère) du Musée national des arts et traditions populaires possédait des documents sonores (témoignages et récits) mis à la disposition du public grâce à une « station d'écoute » où ils étaient diffusés par casque.

La matérialisation réside tout simplement dans le fait de signaler et de détailler ce qui est donné à écouter (par des cartels ou des fiches plus ou moins développées). L'installation de réceptacles physiques spécifiques qui réifient le document sonore ou la création de lieux entièrement dévolus à l'écoute participe grandement à cette matérialisation.

En concrétisant de cette manière les objets sonores on peut alors imaginer des expositions où le seul prétexte à la visite est l'écoute de documents sonores et où les objets matériels deviennent de simples éléments de contextualisation ou des décors de l'écoute.

Un sujet d'exposition...

Plus qu'un objet ou un document, le son en tant que tel peut devenir le centre d'une exposition et donner lieu au développement de toutes sortes de thèmes : on peut porter sur lui un regard historique, scientifique, sociologique, réaliser des expositions sur l'environnement sonore passé ou actuel ou visant à une certaine éducation de l'oreille, et cela pas uniquement dans les musées de sciences... Une des section d'Explora à la Cité des sciences et l'industrie de la Villette est ainsi entièrement dédiée au monde des sons ; une exposition de 1997 du Musée d'ethnographie de Neuchâtel intitulée « Pom pom pom pom » était « une invitation à voir la musique » et « portait un regard sur la bande-son de notre époque ».

Les modes d'écoute

Le choix des installations sonores et de l'équipement joue un rôle déterminant dans la valorisation du son et sa réception par le public. Au préalable, quelques remarques :

- l'emploi des technologies de pointe court le risque de « conduire » la muséographie plutôt que d'être à son service ;
- l'insuffisance du budget de mise en son peut être largement contrebalancé par l'originalité et l'inventivité du mode d'écoute ;
- la bonne sonorisation d'une exposition ou d'un musée peut contribuer à sa promotion, son « image de marque » auprès du public et des médias.

Dans tous les cas, la sonorisation est une affaire de spécialistes et exige la collaboration avec des équipes de professionnels du son. Sans entrer dans les détails en matière d'équipement, on peut distinguer deux modes d'écoute radicalement différents, l'écoute collective et l'écoute individuelle, entre lesquelles il existe différents paliers. Le choix de l'une ou de l'autre dépend aussi de certains paramètres : écoute sur commande ou non, son statique (lié à une salle ou à un objet) ou mobile (qui accompagne le visiteur), son isolant le visiteur du reste de l'environnement auditif ou permettant la communication.

Écoute individuelle

L'écoute individuelle c'est bien sûr le système de l'écoute par casque (avec la solution intermédiaire des casques « ouverts » à un écouteur). Le système du casque peut paraître assez désagréable car enfermant. Toutefois cette manière d'écouter est largement banalisée aujourd'hui et donc pas forcément perçue de façon négative par le public.

L'écoute par casque a l'avantage de permettre une écoute plus intellectualisée, intéressante si on souhaite une focalisation de l'auditeur sur un document sonore, au contraire de sons diffusés dans l'espace, qui risquent rapidement de glisser vers la simple ambiance et de « désintégrer » l'objet sonore.

Le choix du casque se fait souvent sous prétexte de laisser le visiteur libre d'écouter ou non, son grand avantage – discutable – étant en effet de préserver un espace sonore neutre pour ceux qui ne désirent pas écouter.

Présentant beaucoup d'inconvénients, le casque demeure tout de même le moyen de prodiguer une écoute concentrée et personnelle : il est intéressant pour des expositions favorisant la contemplation et l'introspection, ainsi que pour des narrations et commentaires suivis.

Écoute collective

L'écoute collective, c'est-à-dire la diffusion de son dans l'espace, s'impose pour les ambiances et paysages sonores qu'elle reflète « en volume ». Elle s'adresse à l'intellect mais aussi au corps, en agissant comme une enveloppe sensorielle, et peut s'avérer très riche, même si elle pose d'évidents problèmes de pollution sonore. Parfois, l'effet de pollution sonore peut être recherché pour certains sujets, comme dans le cas de l'exposition « La fête foraine » montée en 1995 à la grande halle de la Villette, où la bande son était composée par le brouhaha des différentes attractions.

L'idée d'une écoute collective suggère aussi celle d'une expérience collective, c'est-à-dire une écoute du groupe de visiteurs pris comme une entité. Celle-ci permet d'instaurer une communication, une interaction entre les visiteurs qui

partagent ce qu'ils écoutent. La diffusion à l'échelle collective est donc intéressante dans des expositions où l'on souhaite l'expérimentation et les échanges.

Il existe aussi des systèmes « mixtes », faits de sources ponctuelles et isolées qui diffusent le son pour plusieurs personnes. Cette solution concilie la neutralité de l'espace sonore environnant, la diffusion de sons « libres » dans l'espace et l'idée d'une expérience collective. Ce fut la solution choisie pour l'exposition « Musiciens des rues de Paris » du MNATP en 1997, où des « tuyaux parleurs » (diffusion via des tuyaux en PVC) et des « théâtres sonores » (espaces clos sonorisés à l'intérieur du parcours) étaient intégrés à la muséographie.

Le choix d'une écoute individuelle ou collective est donc intimement lié au sujet de l'exposition et aux buts poursuivis par ses concepteurs. Chacun de ces modes d'écoute peut aussi ouvrir la voie à de nouveaux procédés muséographiques :

- élaboration de scénarios sonores complexes et suivis grâce au casque ;
- jeux auditifs et expériences sensorielles via la multi-diffusion (diffusion par plusieurs sources de sons libres et « en mouvement »).

Regarder, lire, écouter

On peut s'interroger sur la réception des dispositifs sonores par le public et plus particulièrement sur la relation entre les différents modes de perception dans une exposition qui utilise le son, c'est-à-dire sur l'interaction entre le sonore et le visuel. Cette association n'est pas toujours évidente, chacun des modes de perception possédant ses données propres, parfois contradictoires : la vue permet un mode personnel de lecture des objets ; le son, lui, est fugitif, temporel, mais il est aussi attirant, attractif, il stimule l'imagination et peut soutenir la perception visuelle directement, ce que ne permet pas un texte écrit par exemple.

Associer visuel et sonore pose le problème du mélange des activités et surtout de la durée de celles-ci, qui ne coïncide pas : on peut embrasser du regard la totalité d'un objet ou parcourir un texte, alors que le son exige une écoute suivie.

Regarder, lire, écouter : ces trois activités doivent jouer en complémentarité au musée. L'être humain a un certain quota d'attention à consacrer à tout ce qui sollicite ses sens : si on lui donne à voir, il a moins de temps pour ce qu'il écoute. Il faut réussir la juxtaposition d'un parcours de l'œil et de l'oreille, pouvant parfois s'interpénétrer et se contrarier, afin que l'image donne au son des sens nouveaux et vice versa.

On peut permettre au public de jongler avec les modes de perception en mettant en place des lieux entièrement consacrés à l'écoute, et d'autres où vision et audition sont connectées. Il faut également prendre soin de ménager des repos aussi bien sonores que visuels. On peut aussi associer les deux activités en proposant de *voir* le son – reste à imaginer les solutions : courbes, signaux, vidéos…

Dans cette optique de cohérence entre espaces sonore et visuel, la question du dosage des objets, des textes et de la durée des extraits proposés à l'écoute paraît primordiale.

Le matériau sonore est riche à exploiter au musée car il permet de jouer à la fois dans les registres de l'information, de l'émotif et du sensible, notamment si on considère le son comme un vecteur particulier du souvenir. Introduire le son participe à une muséographie du sensible qui peut transformer la visite d'une exposition en une «expérience totale»: en étant auditeur le public du musée est plus actif, plus attentif; de simple *visiteur*, il devient un peu *spectateur* ou parfois *acteur* à l'intérieur de son parcours.

Utiliser le son au musée apparaît donc comme pertinent aussi bien comme outil de mise en exposition que comme objet d'exposition lui-même. C'est un outil puissant de muséographie, bien que délicat de mise en œuvre technique. Il est utilisable dans les musées type beaux-arts aussi bien que dans ceux de sciences ou d'ethnographie et offre des possibilités qui pourraient être encore plus exploitées. C'est non seulement un moyen de communication évident, mais il permet aussi des rencontres entre les arts, les différents modes de perception et les sens. Il est une porte ouverte dans l'exposition vers d'autres temps, d'autres espaces, paysages et personnes. Il est le partenaire d'expositions favorisant l'imagination et l'émotion ou cherchant à réveiller ou éduquer l'oreille.

L'intégration du sonore au musée s'inscrit aussi dans de nouvelles données: si l'on regarde la sophistication croissante de l'équipement audiovisuel domestique, l'accessibilité à une écoute de qualité, les nouvelles modalités d'accès au son, on constate qu'il existe un nouveau comportement vis-à-vis du son qu'il faut prendre en compte. On peut d'ailleurs se demander ce que le musée peut apporter de plus, en matière de son, par rapport à d'autres médias qui l'utilisent souvent avec plus de moyens. Je me contenterai de penser à quelques pistes par lesquelles le musée pourrait dépasser la diffusion domestique et innover:

- le recours à la multi-diffusion, c'est-à-dire la création d'espaces sonores en trois dimensions (et en mouvement) comme c'est le cas au «spatialisateur» de la Cité des sciences;
- la possibilité d'offrir à l'auditeur des documents inouïs – au sens propre du terme;
- le jeu de confrontations et de rencontres entre sons, images et objets, créant des idées et des sens nouveaux.

L'idée de la rencontre entre le musée et les sons m'a souvent découragée et laissée perplexe au cours de mon travail, mais malgré tous les obstacles de mise en œuvre de ce mariage, je crois sincèrement qu'il peut en naître de belles réalisations.

Références bibliographiques

DESHAYES Sophie
2002 «Audio guides et musées». *La lettre de l'OCIM* (Dijon) 79 : 24-31.

CAMIRAND Claude
1998 «Le son, élément d'exposition». *Cahiers d'études de l'Avicom* (Paris) 5 : 8-9.

COITEUX Sylvie et Jean-Michel PASSERAULT
1997 «Exposer le son, quel écho auprès des visiteurs». *La lettre de l'OCIM* (Dijon) 52 : 14-17.

LEBŒUF Diane
1998 «La sonographie au musée». *La lettre de l'OCIM* (Dijon), supplément du n° 57 : 42-45.

MIGUET Danièle
1998 «Autour de la sensorialité dans les musées», *in : Publics et musées*. Lyon : PUF (Janvier à Juin) : 177-182.

STOCKER Michael
1994 «Exhibit sound design for public presentation spaces». *Museum Management and Curatorship* (Oxford) 13 : 177-190.
1995 «La conception sonore d'une exposition». *Museum international* 185 : 25-28.

Résumé Ce travail aborde les différentes fonctions que l'on peut donner au son dans l'enceinte du musée et les conditions de sa mise en exposition au travers d'exemples puisés dans différents musées. Comme outils ou comme objets, les sons constituent une dimension importante de l'exposition. Le choix de leur mode de diffusion, individuel ou collectif, sur un parcours qui réussit à associer l'œil et l'oreille, ouvre de nouvelles perspectives muséographiques.

Oyez ! le son s'expose

Luc Martinez

Objets inanimés…

Vous avez certainement éprouvé la frustration de vous trouver face à de magnifiques instruments dans leurs « cages de verre » sans pouvoir les entendre et ainsi ressentir ce pourquoi ils ont été en partie conçus.

Les instruments sont longtemps restés silencieux dans les musées et ce pour des raisons avant tout techniques. On ne peut diffuser du son de façon satisfaisante, permanente et sereine que depuis l'avènement du numérique et de l'informatique. Le son numérique date des années 80, et l'on peut convenablement en automatiser la diffusion depuis les années 90 : cette discipline est donc toute récente et nous contribuons à en développer à la fois le langage et les outils spécifiques, encore rares et peu adaptés.

Évoquer la mise en son d'instruments conduit à aborder plus largement des questions de type éthique, muséographique et enfin technologique, ces trois niveaux de considération étant intimement liés.

Éthique et esthétique

Lorsque l'on souhaite rendre la voix à un instrument exposé, on cherche avant tout à préserver et valoriser l'authenticité et les qualités intrinsèques de son timbre. On peut aussi s'attacher à restituer ses techniques de jeu ou encore évoquer son répertoire musical, ainsi que le contexte historique et sociologique dans lequel il est ou était généralement pratiqué.

En situation d'exposition, un instrument doit pouvoir s'exprimer seul si on le souhaite, mais il trouve avantageusement sa place au sein d'une formation ou d'une famille instrumentale. Ceci permet de saisir explicitement la complémentarité des timbres en présence, ainsi que la place de l'instrument dans l'équilibre spectral et rythmique de l'ensemble instrumental.

Ce rôle de l'instrument vis-à-vis de ses pairs aide parfois à mieux comprendre les raisons de son évolution organologique, ou encore l'influence des techniques de jeu sur les formes musicales à l'origine de son répertoire. Les exemples sont nombreux, et les spécialistes qui abordent cette tâche pourront mieux que moi en faire la démonstration (naissance du saxophone dans les fanfares, etc.).

On dépasse là le simple attrait visuel de l'instrument exposé en silence.

Quelques situations d'écoute en milieu muséographique

Présence de musiciens

Aborder les techniques de reproduction sonore ne doit pas faire oublier la musique vivante ! Dans la mesure du possible, on favorisera la rencontre directe entre l'instrument exposé (original ou fac-similé) et le public, par l'intermédiaire d'un musicien présentant des extraits d'un répertoire choisi. Certaines expositions prévoient des rencontres quotidiennes au sein même des collections. Avouons-le, c'est une situation idéale mais difficile à maintenir sur de longues périodes. Passons donc aux solutions de substitution.

Diffusion d'enregistrements sonores

SI l'on choisit de diffuser des enregistrements sonores, on procèdera autant que possible à des prises de son de l'instrument exposé. En cas d'impossibilité, on pourra enregistrer un fac-similé ou un instrument de facture et d'époque comparables, selon que l'on souhaite mettre en évidence son répertoire musical, son timbre particulier, une de ses curiosités de conception, etc.

Mise en scène et paysages sonores

Quand cela paraît judicieux, je réinsère volontiers le jeu d'un instrument (ou d'un groupe d'instruments) dans un paysage sonore évoquant ou reconstituant le contexte sociologique dans lequel il a évolué, à la condition que celui-ci soit caractéristique et que sa présence apporte des informations jugées opportunes. Cette démarche peut donner naissance à de petits scénarios interactifs réagissant à la présence du visiteur et contribuant à rendre une scène plus vivante et explicite. En voici quelques exemples :

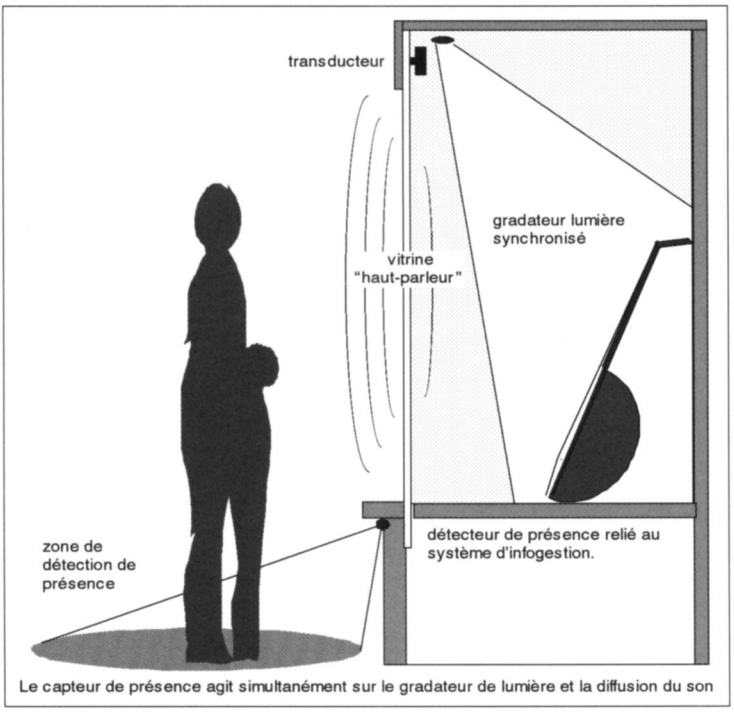


Fig. 1 : Dispositif interactif son et lumière. Diffusion sonore par transducteur.

Exemple 1. Exposition de guitares XVIII[e]-XIX[e], Musée des Beaux-Arts de Nice, 1994.
Plusieurs guitares sont exposées dans une vitrine centrale. Elles sont maintenues sous un éclairage général assez faible (modèles anciens sensibles à lumière).

La présence d'un visiteur devant un des instruments rehausse temporairement son niveau d'éclairage. Par transduction de la vitrine ainsi transformée en haut-parleur « invisible », (voir ci-après) le visiteur peut entendre le son particulier de la guitare soliste.

Afin d'éviter la « sur-diffusion » de plusieurs enregistrements, le programme de gestion sonore conçu pour l'occasion inhibe le jeu des autres instruments tant que l'un d'entre eux est entendu.

Exemples 2 et 3 : « Un musée aux Rayons X » (Musée de la Musique, Paris 2001 – Exposition conçue par Laurent Espié et Joël Dugot, CD disponible au Musée)

Tango argentin
Après avoir enregistré et mixé dans l'auditorium du musée un tango exécuté pour l'occasion sur trois instruments de la collection (bandonéon, guitare, violon), j'ai capté et recomposé des ambiances neutres de petites salles de café-concert, afin de les diffuser de façon permanente dans l'espace de cette séquence.

Scénario : Lorsqu'un visiteur baignant discrètement dans cette atmosphère de « Caf'Conc » approche des instruments (captation de présence), quelques applaudissements furtifs laissent la place au tango, diffusé à proximité des vitrines présentant les trois instruments enregistrés. À la fin du tango, de nouveaux applaudissements laissent la place à l'ambiance neutre du café, jusqu'à l'approche d'un nouveau visiteur. Mixé dans cette ambiance, on peut à peine percevoir le même tango diffusé par un hypothétique gramophone virtuellement présenté dans la salle, après qu'il ait subi les traitements adéquats.

Par extension, ce décor sonore concerne tous les autres instruments exposés dans cette séquence consacrée aux pratiques de cabarets (accordéons, éléments de batteries, etc.).

Vînâ de l'Inde
Sur la base d'un enregistrement réalisé par Philippe Bruguière, la vînâ délivrait une pièce de quelques minutes à l'approche immédiate d'un visiteur. En l'absence de jeu, cet espace baignait discrètement dans un paysage sonore original naturel capté en Inde, où l'on perçoit dans le lointain et de temps à autre le cycle régulier et lancinant d'une tampûra. Celle-ci s'interrompt discrètement lors de chaque exécution de l'extrait musical présenté.

Le design sonore au musée

Quittons le domaine spécifique des instruments de musique pour élargir et généraliser ce propos.

Dans le contexte des expositions permanentes ou temporaires, il apparaît capital de considérer la place du son dès la phase de définition du programme, ceci permettant de :

- Faire des propositions de scénarios donnant au son toute sa place, en particulier pour des expositions traitant de musique. Celles-ci sont en effet les plus délicates à appréhender, le son étant lui-même considéré comme un expôt.
- Valider ou suggérer la localisation dans le parcours des zones sonorisées en fonction notamment des incidences acoustiques du lieu.
- Préconiser enfin des modes de diffusion réellement adaptés *a posteriori* aux contenus retenus. Les concepteurs sonores sont parfois consultés après qu'aient été déterminées toutes les solutions techniques de diffusion, ce qui constitue un parfait non-sens, vous en conviendrez.

De la difficulté de maîtriser le son dans une exposition

L'environnement sonore est de plus en plus souhaité par les responsables d'expositions, mais ils y renoncent souvent car celui-ci est jugé trop difficile à maîtriser, en particulier dans des espaces muséographiques ouverts (majorité des cas). On évoque volontiers la probable « pollution sonore » : la superposition de musiques, les conflits d'ambiances, de commentaires, d'interview, ce à quoi l'on oublie aussi d'ajouter les bruits du bâtiment, la sonorisation d'appel, les rumeurs extérieures et celles du public, le tout souvent amplifié par une acoustique intérieure non traitée !

Le silence parfois appelé comme remède est donc une utopie quasi impossible à atteindre. Non, le silence ne naît pas naturellement et par magie d'une absence de sonorisation dans un musée !

La volonté de silence est avant tout l'expression mal formulée d'autres attentes comme le calme ou la concentration... de tels « silences » muséographiques se construisent, s'habillent, se composent en fonction d'un thème, d'une étape ou d'un contexte. Nous sommes donc condamnés à nous entendre ! Il s'agit de définir comment.

Face à ce problème, on fait de plus en plus appel aux audioguides, technique très prisée depuis quelques années. Si cette solution peut parfois se justifier, son emploi systématique et unique à l'échelle de tout un parcours, au nom du fameux « principe de précaution » ne me semble pas contribuer à la dimension immersive aujourd'hui recherchée dans une scénographie contemporaine.

Le musée doit rester (ou devenir pour certains) un lieu vivant, source d'échanges et de partage, un lieu de contact direct avec l'objet conservé, l'œuvre ou son contexte, un lieu de référence capable de déployer une thématique dans

un espace tridimensionnel, ce qu'aucun autre support de communication culturelle n'est à même de proposer aujourd'hui avec autant de cohésion et de pertinence.

La dimension sonore prendra naturellement sa place dès lors qu'on lui accordera le même statut et la même attention qu'aux autres modes de communication : décor, lumière, graphisme.

Gestion du temps sonore : scénario d'une visite

Nous abordons là les principes généraux qui permettent de concevoir avec cohérence la totalité d'un parcours sonore, bien au-delà d'une simple succession de zones sonorisées.

Chaque parcours est unique et sa mise en son relève d'une véritable démarche de composition que Nicolas Schöffer aurait qualifiée de « spatio-dynamique ». Il est impossible d'en élaborer un schéma universel et reproductible à l'envi. Chaque parcours appelle une approche nouvelle suggérée par son thème, démarche souvent limitée, hélas, par des contraintes budgétaires, le son étant encore trop souvent considéré comme un luxe optionnel. Différentes réalisations m'ont toutefois permis de dégager quelques constantes.

La « partition sonore » de l'exposition

Celle-ci est composée de l'ensemble des sources perçues tout au long de la visite, perception consciente (sources didactiques, objets sonores, commentaires) ou plus superficielle (mosaïque de paysages sonores plus largement diffusés).

À la différence d'une œuvre concertante conçue pour un public captif, cette partition n'est figée ni dans sa construction, ni dans sa durée, ni encore dans sa mise en espace. Déployée simultanément par touches dans l'ensemble du musée, elle est sans cesse recomposée par le parcours individuel du visiteur, qui devient à son insu l'auteur d'un mixage unique et éphémère, avec ses moments forts, ses transitions et ses silences habités.

Si l'on accepte cette comparaison, cette construction sonore permanente sans début ni fin doit rester cohérente en toutes circonstances. C'est de la nécessité de garantir cette cohérence que découleront les décisions pratiques : choix des lieux sonorisés, modes de diffusion, aménagement acoustique des espaces retenus.

Interactivité entre le public et les sources sonores

Le choix et le positionnement des haut-parleurs ne suffisent pas à résoudre seuls les situations les plus complexes. On peut agir sur les modes de diffusion du son, en particulier grâce à l'interactivité.

Chaque parcours est unique et donne lieu à l'ébauche de véritables scénarios où le son est de plus en plus lié à d'autres médias: bornes interactives, vidéo, éclairage, animations mécaniques, propagation d'odeurs...

Certaines plages sonores sont conçues pour être diffusées en boucles permanentes, d'autres à l'inverse peuvent répondre précisément à la présence d'un visiteur, soit de façon active (action volontaire sur une commande: bouton poussoir, contact électromagnétique, dalle tactile, etc.) soit de façon discrète ou passive (détection de présence). Est-il par exemple utile ou souhaitable de maintenir le son d'une vidéo en permanence lorsque personne ne la regarde ?

On doit alors concevoir un scénario interactif à entrées multiples qui prenne en compte tous les cas de figure possibles. Ce processus demande un travail important de programmation et de mise au point, mais peut donner au final d'excellents résultats. C'est seulement à ce prix que la technologie s'efface pour laisser place aux sens ou à l'émotion.

Programmes d'infogestion
(gestion informatisée appliquée ici à la diffusion)

Ces préoccupations étant plutôt récentes, il existe peu de logiciels spécialisés capables de répondre d'emblée à toutes les situations rencontrées. On doit souvent concevoir des programmes ouverts, adaptables, ou ajouter de nouvelles fonctions en liaison avec une série d'interfaces connectés (capteurs divers, etc).

Précisons que l'on évolue ici dans un domaine professionnel exigeant, où le matériel et son usage doivent être pensés pour fonctionner quotidiennement sans encombre, et ce pour une dizaine d'années au moins. Cette exigence de professionnalisme se retrouve dans les modes opératoires. Ces systèmes peuvent et doivent être aujourd'hui entièrement autonomes, ne nécessiter aucune opération de mise en route ou de maintenance quotidienne; ceci valant pour le son, mais également pour l'ensemble des dispositifs informatiques et multimédia.

Les techniques de diffusion du son dans les lieux d'exposition

Avant de proposer un inventaire technique de ces solutions, j'aimerais insister sur le fait que ces dispositifs techniques ne sont là qu'au service d'un thème ou d'un concept. Leur choix définitif en termes d'équipement n'interviendra donc qu'*a posteriori*.

Haut-parleurs, transducteurs et autres projecteurs de sons

Je ne passerai pas en revue les haut-parleurs de type classique, pour m'intéresser davantage à des systèmes plus originaux.

Niveau sonore – largeur du spectre – angle de dispersion: tels sont les trois critères principaux qui président au choix de haut-parleurs pour une exposition. À cela s'ajoutent évidemment les notions de qualité de restitution et d'intégration visuelle dans la scénographie (encombrement, couleur).

L'absence de directivité sélective des sons projetés reste le souci majeur. En somme, on aimerait bien diffuser le son comme on sait diriger la lumière, ce qui est en passe de devenir réalité…

Audio-spotlight

Des technologies récentes (projection par ultrasons) permettent de « pointer » une zone extrêmement étroite et ce sur une très longue distance (20 m à 100 m, voire 200 m) sans perte significative de niveau sonore, à l'image d'un faisceau laser. La zone d'écoute est parfaitement délimitée, et le résultat est réellement surprenant. Sur la base de brevets plus anciens, ce nouveau type de haut-parleur sans membrane a été développé aux USA, les principes techniques étant amplement détaillés par ailleurs.

Disponible à la vente depuis peu, ce nouveau H.P. présente toutefois trois inconvénients majeurs. D'une part, sa bande passante manque significativement de fréquences basses et bas médium (limité à 400 Hz); il convient donc parfaitement pour la voix parlée féminine (commentaires divers) ou pour tout contenu sonore dépourvu de fréquences graves. D'autre part, son prix le rend encore souvent inaccessible (près de 9000 € par unité en France – janvier 2003).

Cette technologie nouvelle n'en est pas moins révolutionnaire; elle élargit considérablement le champ des possibles dans le domaine qui nous occupe et promet d'autres développements très attendus.

Réflecteurs sonores: le «Domoparleur©»

Ce prototype « maison » développé initialement en 93 pour un musée en Allemagne, n'a cessé de s'améliorer, et il évolue encore au gré des situations rencontrées. Le principe consiste à diffuser du son vers un réflecteur courbe chargé de le

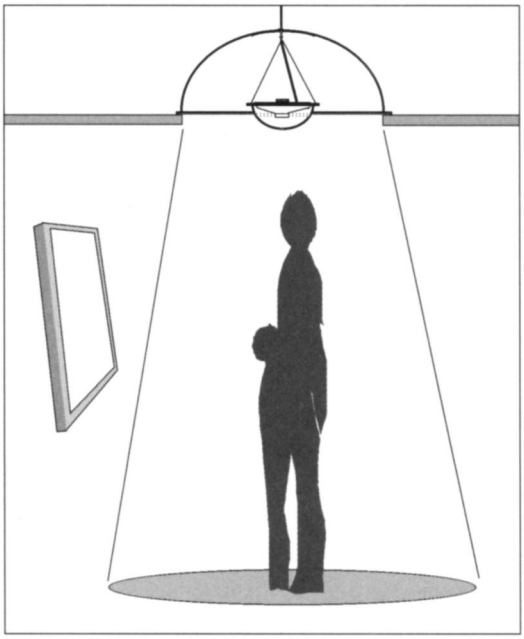


Fig. 2: Domoparleur©, suspendu ou intégré en faux plafond.

concentrer dans une direction choisie. Ce principe acoustique est très ancien, (grotte néolithique, absidioles de confession dans les abbayes, etc.) Quelques modèles tiers, de fabrication allemande ou américaine sont aujourd'hui commercialisés.

Selon le type et la courbe du réflecteur, le son peut subir une légère coloration du spectre que l'on devra donc corriger. Ce type de haut-parleur trouve favorablement sa place «en douche» à proximité de moniteurs ou de bornes vidéo, de maquettes, etc. Une fois bien réglé, le résultat peut s'avérer excellent. Comparé à l'Audio-spotlight, il est tout de même moins précis, plus encombrant, mais il conserve agréablement tout son spectre.

Transducteurs de surface

Dans certains cas, on peut souhaiter à l'inverse une diffusion de proximité plus uniforme, au travers de larges surfaces. Des transducteurs peuvent jouer ce rôle, transmettant au support sur lequel ils sont appliqués les micro-mouvements habituellement destinés aux membranes. Selon la position du transducteur, le support concerné peut devenir un haut parleur invisible.

On peut ainsi sonoriser «in vitro» des plaques de bois ou de verre, des surfaces métalliques... Le spectre sonore est déformé selon la nature et la géométrie des matériaux employés (une plaque de tel bois, on le conçoit bien, n'ayant pas les propriétés acoustiques d'une membrane de haut-parleur, fruit de plusieurs

années de recherche...). On doit alors corriger la bande passante, parfois assez sévèrement pour retrouver une courbe de réponse acceptable. Là aussi, les résultats peuvent être surprenants quand l'emploi de cette technique est justifié et fait l'objet de soins particuliers lors des réglages initiaux.

Certains modèles, centrés sur les fréquences graves, sont utilisés pour transmettre physiquement des vibrations à un support solide: plancher, console. Cette utilisation est adaptée au home cinéma, au cinéma dynamique, aux parcs d'attractions, etc.

Intégration visuelle des points de diffusion

Pour des raisons esthétiques, on peut être conduit à effacer de la vue certains haut-parleurs en les intégrant dans des éléments de décor tels que:

- haut-parleur «bite d'amarrage», sur un quai reconstitué (Atlanticum: Bremerhaven 96);
- haut-parleur intégré dans le béton d'un parapet (Etaples 2001);
- haut-parleur Bambou (Espace des oiseaux, Musée d'Issoudun, 2002), etc.

Diffusion multipiste dans une même zone

Afin de mieux répartir les sources sonores dans un espace ouvert et profiter ainsi pleinement de notre aptitude naturelle à entendre des sons «en relief», on peut réaliser une création sonore en plusieurs pistes ou canaux séparés (généralement au moins de 4 à 8). Dans ce cas, chaque source sonore unique est affectée à un haut-parleur précisément orienté. On peut ainsi recréer des plans d'écoutes différents, ainsi que des déplacements de sons élaborés.

Multi-diffusion d'une même source sonore

On tire avantage à multiplier les points de diffusion à partir d'une simple source stéréo; on peut aussi renforcer ou déporter certaines parties du spectre par des haut-parleurs supplémentaires (système de type «acoustimas», par exemple).

En règle générale, il est préférable, à puissance sonore égale, de répartir les sources de diffusion dans la zone concernée. La séquence est sonorisée de façon plus discrète et uniforme sans déséquilibre de plans.

Casques fixés

Le choix d'utiliser un casque est un ultime recours, malgré le confort d'écoute qu'il procure. Il permet notamment de sonoriser confortablement un grand nombre de boucles vidéos disparates diffusées par de petits écrans plats tout au long d'un parcours. Le public réagit favorablement à cela et en fait un très bon usage.

Dans le cas de projections plus importantes au sein des parcours, la gestion de plusieurs casques en un même point pose quelques problèmes de maintenance et de flux de visiteurs.

Fauteuil ou cabinet d'écoute

Autre utilisation ciblée, le cabinet d'écoute, conçu pour l'espace contemporain du Musée de la musique (Paris).

Un « salon », au sein de l'exposition, peut accueillir jusqu'à 8 personnes, assises confortablement. Chaque auditeur, muni d'un casque et d'une télécommande, peut choisir un extrait musical parmi une centaine de plages disponibles. (navigation individuelle, adaptation du volume). Le contenu des pièces proposées peut être commenté sur un support visuel annexé : panneau collectif, fiche d'écoute, écran vidéo… Un fauteuil individuel plus élaboré est en cours de conception.

L'audioguide

Comme son nom l'indique, il est censé remplacer la voix du guide. Les quelques réalisations qui ont pris ce concept au pied de la lettre donnent parfois de piètres résultats et l'on voit de nombreux visiteurs poursuivre leur visite les écouteurs à la main ; tous n'avaient pas choisi de passer les deux heures de visite en compagnie de « Mimi la mascotte » !

Un véritable guide ou animateur vous observe, vous attend, vous montre précisément ce dont il vous parle, répond éventuellement à vos questions et accompagne vos transitions. Il est en principe capable d'adapter son discours, son niveau de langage et son profil de visite à chaque type de public.

Sur le plan technologique, les audioguides ont nettement évolué ces dernières années (autonomie, qualité d'écoute, fiabilité…). Cependant, l'interfaçage interactif avec la séquence ou ses divers éléments reste encore relativement sommaire, peu précis ou d'une utilisation fastidieuse, quelles que soient les technologies employées (zonage infra rouge, télécommandes par stations successives…).

Il n'est pourtant pas question de proscrire leur utilisation ; mais il reste à développer une forme d'écriture, de scénographie sonore, un langage et un rythme spécifiquement adaptés à ce nouveau transmetteur, notamment en liaison avec d'autres formes de médias présents dans l'exposition.

Parmi quelques utilisations heureuses, les audioguides peuvent proposer plusieurs visites spécialisées pour un même parcours (enfants, non-voyants, scientifiques, etc.) ou encore une adaptation multilingue, évitant la surabondance de textes traduits sur des cartels ou autres panneaux souvent surchargés et rarement lus.

Techniques mixtes

L'utilisation d'un audioguide ou d'un casque fixe ne me conduit toutefois pas à supprimer d'office la mise en son aérienne d'une séquence ! Une sonorisation mixte propose avantageusement deux niveaux d'écoute :

- Le premier, de type environnemental et permanent, participe de façon discrète à la personnalisation d'une zone-séquence tout en masquant quelque peu les incursions sonores extérieures. Cette identification sonore d'un espace peut même dans certains cas jouer un rôle signalétique, délestant un sens de la vision bien trop sollicité.
- Le second niveau propose une immersion délibérée, consciente et temporaire pour un apport plus didactique : audioguides casques fixes, diffusion aérienne très localisée.

L'adéquation acoustique des espaces de diffusion

Trop rarement prise en compte dans les lieux d'exposition, la dimension acoustique est pourtant essentielle à la restitution crédible d'un environnement sonore, et son absence peut réduire à néant tous les efforts consentis par ailleurs.

En effet, ne pas adapter l'acoustique d'un lieu avant d'y projeter du son reviendrait, par analogie, à vouloir projeter un film dans une pièce sans écran et baignée de lumière ! Contrairement à l'idée reçue, ces précautions élémentaires peuvent s'avérer peu coûteuses dès lors qu'elles sont prises en compte dès la phase de conception.

L'isolation phonique

Elle vise à réduire – voire à éliminer pour certains lieux sensibles – les nuisances sonores polluant la zone d'écoute. Ces bruits peuvent provenir de l'extérieur ou de l'intérieur du bâtiment : impacts, trafic routier, équipements mécaniques ou électroniques, climatisation, activités humaines (voix, sons indésirables, etc.).

On a recours pour cela à des techniques plus ou moins lourdes selon le niveau d'isolation requis. À l'extrême, on serait conduit à réaliser une « pièce dans la pièce » accessible par un sas pour la diffusion d'un spectacle nécessitant un niveau sonore très élevé, au cœur d'espaces d'exposition plus calmes ou non concernés (exemple de la « boîte de jour » du nouvel espace contemporain du Musée de la musique).

Le traitement acoustique

De type qualitatif, il intervient en second lieu et prétend adapter l'acoustique intérieure d'un espace à une situation d'écoute ou un contenu sonore spécifiques. Il est alors nécessaire de déformer ces espaces intérieurs par des matériaux de nature différente, présentant des taux d'absorption (et/ou de réflexion) maîtrisés, dans des plages de fréquences identifiées. Pièce mate, amortie, anéchoïque, neutre, brillante, réverbérante, colorée, etc. De la géométrie particulière et de la complémentarité de ces matériaux naîtra l'acoustique d'un lieu, qui ne saurait présenter les mêmes qualités selon le type de contenu sonore projeté. Contrairement à l'idée reçue, les acoustiques les plus absorbantes ne sont pas toujours les plus recommandées.

Conclusion

Il est possible de concevoir aujourd'hui une exposition qui intègre la dimension sonore comme un des moyens essentiels de l'expression muséographique contemporaine. Les difficultés apparentes liées à la maîtrise du son dans ce type d'espaces sont bien réelles, mais chaque jour repoussées par l'évolution de cette nouvelle discipline qui consiste à penser le son comme un mode élaboré et sensible de la communication et non plus comme une suite d'illustrations gratifiantes ou accessoires.

De cette prise en compte sérieuse découlera l'apparition de nouveaux outils spécifiquement élaborés pour assister la gestion et la diffusion du son au sein d'un ensemble multimédia de plus en plus interconnecté.

RÉSUMÉ Restés longtemps silencieux, les musées commencent timidement à prendre en compte l'importance du son dans une approche muséographique contemporaine. Paradoxalement, les expositions consacrées à la musique sont les plus difficiles à appréhender, le son devenant lui-même objet et sujet de présentation. Les solutions ne sont pas seulement techniques ; un véritable travail de conception sonore est à envisager dès la phase de définition, à la recherche d'une cohérence et d'un parti pris appliqué à l'ensemble du parcours. Cette collaboration des premiers instants permet notamment de mieux intégrer le son aux autres médias, d'adapter les espaces d'écoute pressentis et enfin seulement de déterminer avec précision les solutions techniques les mieux adaptées, tant pour ce qui concerne l'infogestion que les modes de diffusion. Cet essai propose d'aborder ces différentes situations à l'aide d'exemples réalisés par l'auteur en quinze années de pratique.

Musique et muséographie

Les murs ont des oreilles

Bernard Lortat-Jacob

La musique des ethnomusicologues

Commentons un instant ce premier intertitre, car il est ambigu. Le français a la réputation d'être une langue précise (ce qui – convenons-en – ne veut rien dire, car la précision d'une langue tient seulement à l'usage qu'on en fait). Or, dans notre langue, la préposition « de » est à multiples fonctions et d'emploi délicat. Ainsi, l'expression « la musique des ethnomusicologues » pourrait vouloir dire que les musiques dont ils s'occupent leur appartiennent ou – plus absurde encore – qu'ils sont à l'origine de leur production. Ce qui, bien entendu, n'est pas le cas.

Cette expression veut en fait signifier qu'entre l'ethnomusicologue et son objet, il existe une relation particulière et que nous avons un point de vue très affirmé sur la musique – tout comme Descartes en a un sur la philosophie. Disons que l'expression « la musique des ethnomusicologues » doit s'entendre comme « la philosophie de Descartes », c'est-à-dire « du point de vue » de Descartes ou encore « selon » Descartes.

Et là encore, le français nous piège puisqu'il nous oblige à parler de « point de vue », alors que c'est d'oreille qu'il est question. Or, dans notre langue, on ne peut avoir des « points d'oreille ». Encore que, de façon un peu incongrue, notre grammaire accepte que l'oreille puisse avoir un point de vue[1] !

Mais cette oreille constitue à son tour un piège puisqu'elle est tout sauf ces deux petits bouts de chair tendre en forme de coquillages situés de part et d'autre de la tête. L'oreille est cet organe très compliqué, ayant pour propriété d'être connecté à un dispositif de cognition qui est à la fois commun à l'espèce humaine

1 À la radio ou ailleurs, on parle en effet souvent du « point de vue des auditeurs ».

et particulier, ou plus exactement, rendu particulier par un certain nombre de variables culturelles. Et, tandis que les psychologues de la musique ne se lassent pas de s'interroger sur la première de ces propriétés et parlent de l'oreille humaine en général – en limitant d'ailleurs généralement leur champ d'étude aux musiques savantes occidentales – les ethnomusicologues portent plus d'intérêt à ses propriétés culturelles. Ce qu'ils savent, c'est que si les Albanais du Nord et du Sud aiment et pratiquent des musiques si étonnamment différentes (pour m'en tenir à un exemple commode et familier), c'est qu'à certains égards, ils utilisent des schémas de cognition dissemblables. Car il y a bien une certaine «pensée de l'oreille», pourrait-on dire, culturellement constituée et relativement insensible aux productions esthétiques avec lesquelles elle n'est pas familière[2].

Cette façon de voir les choses – admettons-le – n'est pas celle de tous les ethnomusicologues. Elle se situe à mille lieues des prémisses théoriques de la musicologie comparée qui, sans le dire explicitement fondait sa démarche sur la suprématie autoritairement déclarée d'une certaine pensée positive (occidentale, bien entendu) prétendument pourvue d'une oreille neutre, objective, non dépendante de sa culture d'origine et suffisamment armée pour servir de clé d'accès à toutes les musiques du monde[3].

L'oreille de l'ethnomusicologue

Il semble qu'au contraire il faille prendre à la lettre les deux propriétés de l'oreille humaine: l'homme est biologiquement doté d'une oreille qui, elle-même, est configurée par un environnement culturel. Cet étroit jumelage se met en place dès la naissance même si, en pratique – et comme l'a démontré il y a déjà fort longtemps Arlette Zenatti – la seconde propriété démontre son efficacité surtout à partir de la petite enfance[4].

L'ethnomusicologue est particulièrement bien placé pour réconcilier ces deux thèses opposées, mentaliste et culturaliste. Mais, de la même façon qu'au début de cet article, l'utilisation de la préposition «de» n'impliquait aucune notion d'appartenance, l'oreille dont il dispose est tout sauf la sienne: c'est d'abord celle de l'autre,

---

2 C'est en effet ce que nous apprend le terrain: pour les villageois du Haut-Atlas, la musique d'une vallée voisine est une musique étrangère. Ils se déclarent incapables de la comprendre, voire de la reproduire. Lorsqu'ils le font, souvent en fin de soirée durant les fêtes d'été, c'est de façon parodique. On notera à ce propos l'étrange divergence d'approche de la musique de l'autre: de l'ethnomusicologue on attend qu'il parle des musiques berbères, ou de celles du Maroc. Les villageois, eux, n'acceptent pas sans difficulté qu'on assimile leur art à celui de leurs voisins. Ce qui est dit ici vaut bien sûr pour d'autres musiques, de Sardaigne, d'Albanie et d'ailleurs.

3 On notera que l'idéologie «World Music» va également dans ce sens, mais sur d'autres valeurs et pour d'autres raisons (*cf.* Lortat-Jacob 1999).

4 Entre l'âge de huit et dix ans pour la perception des relations tonales qui – cela va sans dire – est propre au système musical occidental (*cf.* Zenatti 1969).

celle de ses sujets d'étude, des gens chez qui il travaille, dont il aspire à connaître la particularité. C'est donc surtout une «oreille culturelle» qui se (re)construit au contact étroit avec le terrain. Une oreille à la fois caméléon et ascétique, qui s'adapte au fond sonore qu'on lui offre comme pour mieux s'en nourrir[5]. Curieusement, alors même que, depuis de longues années, elle est au centre des débats de notre discipline[6] et qu'aucune thèse d'ethnomusicologie digne de ce nom n'en ignore l'existence, elle n'a pas, en tant que telle, donné lieu à des publications décisives. C'est ainsi que la grosse bibliographie de *Penser les sons* de Stephen Mc Adams et Emmanuel Bigand (1994), qui ne compte pas moins d'un demi-millier d'items, ne comprend guère que trois ou quatre articles évoquant, de près ou de loin, les limites des expériences conduites sur des musiciens européens[7]. Les ethnomusicologues, quant à eux, semblent s'être mis d'accord pour laisser de côté les aspects théoriques de la question et se contentent de rappeler à loisir – peut-être même abusivement – que «chez eux», c'est-à-dire sur «leur» terrain, ce n'est pas comme ailleurs: la production esthétique et, plus exactement, l'art de produire du sens avec des sons, y est particulière. «Là-bas, disent-ils en substance (chez les Pygmées, les Zoulous, mais aussi les Sardes ou les Roumains du Pays de l'Oach), les codes divergent des nôtres autant que les aptitudes qui servent à les déchiffrer».

Tous les ethnomusicologues savent que l'acoustique n'est pas (seulement) une science exacte; elle est aussi une science humaine, car à partir de l'épais spectre offert par un son musical quelconque, tout homme sélectionne ce qu'il veut bien entendre – ou ce que sa culture lui a appris à entendre[8].

---

5 Je réduis ici l'opération à son expression minimale. L'oreille n'est pas simplement en situation de dépendance par rapport à la culture qui est la sienne, puisqu'elle est également productrice de cette culture.

6 Sous des appellations diverses, bien entendu: ainsi la notion de «pertinence» empruntée à la linguistique ou l'opposition Etic/Emic [différenciant drastiquement les faits culturels et leur réalité objective], très répandue dans toute notre discipline depuis au moins une trentaine d'années. Comme on le sait, cette problématique a été initiée par Pike il y a soixante-dix ans et, à ma connaissance, n'a jamais donné que très localement lieu à un débat critique sérieux pour ce qui est de son application au champ musical (*cf.* notamment Herndon 1993).

7 Une exception: le *Music Cognition* de W. Jay Dowling et Dane L. Harwood, dûment cité qui, de façon au moins programmatique expose les principes d'une cognition déterminée par des conduites culturelles (Dowling & Harwood 1986: 3-4).

8 De sorte que si l'expression «avoir de l'oreille» peut revêtir une certaine signification à l'intérieur d'un conservatoire supérieur de musique, elle la perd sitôt franchies les portes de ce même conservatoire: un musicien classique expert, quels que soient ses dons – disons Pierre Boulez, par commodité – est sans doute incapable de se repérer dans les finesses timbriques de la musique Techno, et probablement peu sensible à la qualité de «swing» d'un jazzman. L'histoire n'est pas nouvelle: cette observation avait déjà été faite à propos de Poulenc et de Stravinski, sous forme de reproche, par le grand musicologue de Jazz André Hodeir: les «rag-times» de ce dernier sont, selon lui, bien classiques et fort peu «jazzy» (Hodeir 1981: 223-239).

Montrez-moi comment vous la pratiquez

... et je vous dirai comment vous l'entendez. Si tel est le postulat implicite des ethnomusicologues, ces derniers restent cependant discrets sur les aptitudes musicales particulières qui rendent cette pratique possible: ils se contentent le plus souvent de faire entendre sur disque ou de transcrire du mieux qu'ils peuvent la production musicale des gens chez qui ils travaillent, non sans souligner, bien sûr, son contexte spécifique. Or, s'interroger sur les aptitudes humaines en général constitue certainement un axe central de la recherche, qui devrait être l'équivalent pour le CNRS et son Département des Sciences de l'Homme, de ce qu'est l'éducation pour le Ministère de l'Éducation nationale.

Efforçons-nous de sérier dans notre champ disciplinaire les positions respectives des uns et des autres concernant cette notion d'aptitude.

La première position – impériale (pour ne pas dire impérialiste) – consiste à s'attribuer l'aptitude des autres sans trop se poser de questions: à reconnaître certes l'existence de savoirs musicaux particuliers, mais sans stipuler que leur mise en œuvre implique une «mentalité culturelle», pourrait-on dire, tout aussi particulière. L'(ethno)musicologue serait un super-musicien dont les connaissances techniques engloberaient celles de tous les autres. Dans cette optique, science universelle et construction personnelle du chercheur s'aplatissent pour constituer un seul et même discours.

À l'opposé, la deuxième position est franchement négative et plutôt décourageante. C'est celle du maître de musique persane disant à son élève, Bruno Nettl – pourtant grand professeur d'ethnomusicologie à Illinois (USA) –: «*You will never understand this music*» («Vous ne comprendrez jamais [notre] musique» (*cit. in* Nettl 1983: 259). Sous-entendu: ne perdez pas votre temps à l'apprendre !).

La troisième est la voie du milieu – celle que je défendrai ici. Cette position prend acte du constat courageusement relaté par Nettl (courageux car le propos du maître de musique en cache un autre, qui peut se résumer en ces termes: «Comment, Monsieur Nettl, pouvez-vous écrire des livres sur quelque chose que vous êtes incapable de comprendre ?»). Mais elle soutient qu'à moins d'être totalement sourd ou handicapé, la musique des autres est accessible, et que cette accessibilité problématique constitue justement le cœur de la recherche ethnomusicale. Très récemment, un livre entier a été consacré à cette question – *À tue-tête, Chant et violon au Pays de l'Oach* (Bouët, Lortat-Jacob et Radulescu 2002).

Le principal problème rencontré sur place, au cours de la recherche, fut d'attribuer des contours précis à de courtes formes mélodiques répondant au nom de *dants*. Or, celles-ci se cachaient derrière les signaux cryptés d'une musique exécutée au violon durant de longues séquences et sur des tempi très élevés. Chose étrange, tous les villageois, ou presque, excellent dans cet exercice d'identification, en grande partie grâce à leur fréquentation assidue de noces, où la musique

Fig. 1 : Chant et danse au pays de l'Oach (Roumanie). Photo : Bernard Lortat-Jacob.

est toujours présente. Ils repèrent sans grande difficulté des mélodies composées de huit notes en les extrayant d'improvisations très compliquées que produisent – à loisir et contre finance – des violonistes experts, souvent tsiganes. Et ce sont ces mélodies qu'ils chantent. Mais, là où l'affaire se complique, c'est que, sous la prodigalité des improvisations instrumentales, un chanteur entend et reproduit un peu ce qu'il veut : en d'autres termes il sélectionne au sein d'un matériel musical très richement orné ce qu'il juge bon d'entendre et chante des énoncés à la fois variés et variables. Cette musique, composée à partir de matrices singulièrement polymorphes, est donc particulièrement déroutante pour les chercheurs.

Conscients de leur savoir, et à l'instar du maître de Bruno Nettl, les chanteurs et les musiciens du Pays de l'Oach n'ont eu de cesse de nous décourager durant notre enquête. L'un d'entre eux nous disait souvent : – « Notre musique, vous ne pouvez pas la comprendre… vous ne pourrez jamais la comprendre ; pour cela, il faudrait que vous soyez originaires d'ici, que vous la jouiez ; mais, comme ça, avec vos notes de musique (transcriptions) vous n'y arriverez pas ». Et de nous inviter à fréquenter toujours plus assidûment la danse dominicale et les noces car, disait-il, « c'est là que ça se passe ! »

Cette injonction a été pour nous très stimulante et, finalement, productive. Nous nous sommes pris au jeu, au point de le faire figurer dans le livre : l'enquête s'y déroule ; elle porte sur les conditions de production de la musique et sur la mise au point de modalités expérimentales finalisées pour sa compréhension. Plusieurs années de travail – et quelque trois cent cinquante pages – ont été

nécessaires pour décrire la situation musicale, dégager des équivalences entre des profils mélodiques qui n'ont acoustiquement pas grand-chose en commun alors qu'ils sont reconnus localement comme semblables, pour identifier des tournures toujours changeantes et rendre compte de la dynamique de leur transformation.

Au bout du compte, il apparaît que la réalité sonore (ce qu'on appelle communément «les notes» de musique) est étrangement fugace: les hommes et les femmes de l'Oach ne jouent pas des mélodies, mais *sur* des mélodies, qu'ils agencent par fragments et qu'ils composent sur l'instant dans le cadre de performances toujours renouvelées. Ils ne reproduisent jamais ce que la tradition leur a transmis, ni même nécessairement ce qu'ils ont chanté la veille, mais reformulent tous les jours, à chaque fois que la fête l'exige, leurs énoncés musicaux, avec un sens créatif, particulièrement réconfortant par les temps qui courent.

La difficulté fut donc abordée de front, mais sans que, pour autant, tous les problèmes se trouvent dissipés. Notamment l'un d'entre eux, qui prend désormais la forme d'une aporie. Car si nous avons dû conformer notre perception à celle des gens de l'Oach et reconstruire notre cognition en écoutant beaucoup leur musique autant que leurs propos, nous ne savons pas exactement ce qui – au cours de quelque dix années de recherche – s'est effectivement passé en nous. Ou plus exactement, nous ne savons pas en rendre compte avec précision. Par exemple, nous sommes aujourd'hui capables de ressentir ce qu'ont en commun deux mélodies que nous aurions jugées totalement irréconciliables au début de notre enquête[9]. *A priori*, ces deux mélodies sont aussi semblables l'une de l'autre que le seraient le fameux autoportrait de Van Gogh (1890) et un champ de course peint par Raoul Dufy, au prétexte qu'ils utilisent tous deux la couleur verte. Nous les avons transcrites et les notations figurent dans le livre; pour faire comprendre de quoi il s'agit, nous avons surligné ce que ces mélodies ont en commun. Mais ce procédé analytique, somme toute élémentaire, n'est pas un «emporte-pièce» en ce sens qu'il est totalement incapable d'emporter l'immédiate adhésion du lecteur. On propose à ce dernier de prendre acte d'une réalité qu'il comprendra peut-être, mais qu'il percevra difficilement. Et s'il veut en savoir plus, il devra ni plus ni moins emprunter le même chemin que nous, soit quelque six mois de terrain sur place, et de très longues heures d'écoute attentive.

Quant à nous, à partir d'une longue improvisation violonistique égrenant à toute vitesse plusieurs milliers de notes parfois en double ou triple corde, il nous est désormais possible d'extraire, plus ou moins bien, un schéma de huit notes, dûment chantables, ayant fonction de *cantus firmus*. Mais, si l'opération est devenue automatique, le travail mental qu'elle met en œuvre n'en demeure pas moins complexe et difficilement explicitable[10].

---

9 *Cf.* notammnent les deux exemples de la plage 18 figurant dans le DVD accompagnant le livre. Le problème est abordé en plusieurs étapes (pp. 75-77, 175-177) et traité dans ses prolongements théoriques dans les deux derniers chapitres.

10 Dans le même ordre d'idée, trouvera-t-on un jour un cycliste capable d'expliquer comment et pourquoi il ne tombe plus à bicyclette – ce qui ne fut pas, bien sûr, le cas à ses débuts ?

Une muséographie de l'imaginaire

Efforçons-nous maintenant de transposer ces problèmes dans une perspective muséographique. À l'évidence, ils ne peuvent pas être traités par une muséographie de surface – *a fortiori* de grande surface – qui aurait comme seule ambition de réaliser une simple vitrine ou de régler l'éclairage adéquat d'un instrument exposé : un violon chinois ou un orgue de Barbarie, par exemple (dont Schaeffner nous rappelle utilement qu'il est ainsi dénommé non pour souligner un quelconque exotisme, mais parce qu'il a été conçu au XVIII[e] siècle par un certain Berberi, natif de Modène).

Convenons qu'une muséographie prenant pour objet la musique et son imaginaire est une vraie gageure. Elle est d'abord confrontée au propre imaginaire du visiteur (dont on ne sait rien), avec lequel il faut composer ou qu'il convient d'évacuer au profit d'un autre, le tout dans un espace et un temps très limités. Mais, en-deçà, comment, présenter la musique, qui est déjà une représentation ? Comment traiter son caractère intime et ses mécanismes obscurs ? Et quels moyens se donner pour conférer une dimension à la fois sensible et didactique à des processus strictement cognitifs étranges et étrangers ?

Revenons sur la représentation primaire de la musique : celle que doit traiter le muséographe. Elle est « intersubjective », pourrait-on dire en utilisant librement le concept majeur d'Husserl ; ce qui implique :

1. que le sujet et l'objet y sont en étroite symbiose (de sorte qu'on ne peut parler de l'un sans inclure l'autre) ;
2. que cette représentation est fondamentalement partagée : les hommes et/ou les femmes constituent une même communauté parce qu'ils entendent les mêmes choses et attribuent aux musiques qu'ils aiment ou pratiquent les mêmes propriétés symboliques. Cela vaut pour les amateurs d'art classique, pour le Heavy Metal, le Rock, le Rap, et *a fortiori* pour les populations villageoises sardes ou albanaises.

Il s'agit alors d'étendre l'intersubjectivité locale[11] – celle des villageois et des rockers – que le public est invité à rejoindre en sortant de lui-même.

Cela ne veut pas dire que tous les faits musicaux doivent être cernés dans leur seul aspect imaginaire (au sens le plus large du terme), mais que l'objet musique, quel qu'il soit, implique l'imaginaire. Ne pas le traiter revient tout simplement à maltraiter la musique et à manquer singulièrement de respect au visiteur – lequel ne peut décemment se contenter d'en entendre des bribes, ou d'admirer des objets censés la représenter accompagnés de quelques vagues notions sur leurs usages et fonctions. Entrer dans la musique des autres est une aventure complète à laquelle tout ethnomusicologue doit s'intéresser et qu'aucun muséographe digne de ce nom ne peut escamoter.

---

11 ...que d'autres appelleraient « émique ».

Les moyens muséographiques

Il nous faut donc «montrer la musique». Mais, tout compte fait, cette expression qui a servi de titre aux journées d'études de la Société française d'ethnomusicologie de 2002 à Carry le Rouet (*cf.* Gétreau et Aubert 2002) ne fait pas l'affaire. Il nous faut faire une petite révolution copernicienne et accepter l'idée qu'on ne «montre pas» la musique: c'est elle qui montre; il nous revient seulement de décider des moyens pour que ce qu'elle nous offre à voir, à entendre et à comprendre soit bien perçu par ceux à qui on s'adresse. Une exposition sur la musique implique donc, de la part du muséographe, une attention particulière et un dialogue serré avec les ethnomusicologues et trois niveaux de réflexion (*cf.* fig. 2).

Aussi simple soit-il, ce schéma n'est pas sans poser des problèmes. Il met en œuvre plusieurs niveaux de représentation, tantôt convergents, tantôt divergents: celui des musiciens et acteurs impliqués dans la production musicale et ayant leurs propres références symboliques et sonores; celui du chercheur chargé d'en établir les contenus et d'en délimiter les contours; celui du muséographe ayant la lourde tâche de rendre concrets des faits qui ne s'y prêtent pas toujours; celui du public enfin prédisposé à comprendre ce qu'on lui donne à voir ou à entendre à partir de ce qu'il sait déjà[12].

Quant aux moyens muséographiques pour traiter de la musique (Niveau 2), ils sont assez nombreux et variés . En voici l'inventaire succinct:

A. Par mode direct

1. en faisant entendre des enregistrements;
2. en exposant les objets liés à la production de la musique (notamment des instruments, mais pas uniquement);
3. en montrant la musique dans son contexte de production et d'apprentissage (par l'image, la photographie, la vidéo, le film);
4. en la mettant sur scène (concerts «live»);
5. en impliquant le public dans sa pratique (ateliers).

B. Par diverses médiations analytiques

1. en utilisant l'écriture: légende des objets exposés, commentaires descriptifs ou métaphoriques;
2. par l'oral (qui est en fait le plus souvent de l'écrit transposé à l'oral): visites guidées, présentations, conférences, etc.;
3. en se servant des outils de la musicologie traditionnelle: notations schématiques, sonagrammes, etc.;

12 Comme *Ernesto* de Marguerite Duras, «qui ne veut se laisser enseigner que ce dont il a déjà connaissance...»

NIVEAU RECHERCHE
1. La musique, les musiciens, les publics
et les représentations subjectives impliquées:
inventaire de tout ce qui y concourt

NIVEAU MUSÉOGRAPHIQUE
2. Traitement muséographique de cette représentation.
Sélection et formatage de la réalité 1 (choix d'outils de connaissance et création spécifique de «clés d'écoute»).

3. **MISE EN RÉSONANCE**
en prenant en compte les potentialités
de représentation du public

Fig. 2: de la recherche à la muséographie (trois niveaux).

4. en ayant recours à des représentations analogiques: en suggérant des liens métonymiques avec d'autres musiques (locales ou non) ou, métaphoriques, avec divers objets (autres systèmes de représentations, notamment visuels)[13].

C. Par modélisation

1. du matériau sonore lui-même, grâce à des «clés d'écoute» utilisant l'informatique musicale et ouvrant une zone de dialogue entre le public et l'objet musical lui-même; en offrant, par exemple, la possibilité de (re)composer analytiquement des énoncés, d'en changer la couleur, la forme, etc.;
2. de l'espace originel (celui dont l'exposition doit rendre compte) dans le cadre d'une muséographie de l'imaginaire.

Tous ces moyens de connaissance sont complémentaires et en aucun cas exclusifs. Je ne traiterai ici que des deux derniers, en des termes d'ailleurs largement programmatiques.

13 Cf. Les travaux de Rosalia Martinez, exposés notamment dans le cadre des Journées d'Etudes de la Société française d'ethnomusicologie (résumées *in* Gétreau et Aubert 2002).

Clés d'écoute

Il convient de réserver le nom de «clé d'écoute» au premier type de modélisation inventorié ci-dessus. En effet, les expériences conduites récemment dans ce domaine[14], pour limitées qu'elles soient encore, sont suffisamment originales pour mériter l'exclusivité du concept. Il n'en reste pas moins que d'autres moyens d'accès à la connaissance, recensés sous les rubriques A et B, pourraient, non sans raison, revendiquer ce terme dès lors qu'ils apportent des éclairages décisifs sur l'écoute d'une musique.

Les «clés d'écoute» partent d'un constat – celui-là même que j'ai exposé en première partie de cet article: qui s'intéresse à la musique se trouve devant une porte qu'il faut ouvrir pour avoir accès non seulement à sa structure formelle, mais encore à ses principes de composition et à ses codes de perception. Comme l'écrivent Marc Chemillier et Dana Rappoport (sous presse): le but est de «donner accès simultanément à la musique et à son analyse» et de «trouver une forme adéquate et compréhensible pour décrire certaines propriétés musicales».

Cette «forme adéquate» – nous le savons – n'est envisageable que depuis peu de temps grâce à l'essor du son numérique, à sa manipulation aisée autant qu'à l'apparition sur le marché de logiciels d'utilisation relativement simples et peu coûteux. Elle met en œuvre trois types d'opérations dûment articulées et qui consistent:

1. à identifier un phénomène musical. Par exemple:
   - un canon de harpe nzakara bien réél mais peu audible;
   - un chant toraja dont le texte s'atomise au sein d'un large espace: celui d'une ronde dansée.
   - une technique vocale particulière: comment, dans le chant diphonique, placer la langue dans la bouche pour obtenir des renforcements vocaliques se transmuant en mouvements mélodiques?
   - une voix virtuelle et chimérique dans la polyphonie sarde, pleinement audible et constituant néanmoins une énigme acoustique.
2. à faire entendre ce phénomène sous forme sonore *et* écrite (*e.g.* schématisée); de sorte qu'il soit appréhendé à la fois par l'oreille et par l'œil.
3. éventuellement à proposer un programme d'action portant sur le matériau lui-même. Deux types d'action ont été à ce jour utilisés, qui offrent la possibilité, soit de produire le phénomène sous une forme modélisée, soit de l'annihiler à partir d'hypothèses concernant sa structure interne et selon les principes déjà anciens de la science empirique.

---

14 Cf. le site www.ethnomus.org réalisé sous la responsabilité de Marc Chemillier et auquel ont participé notamment Dana Rappoport, Tran Quang Hai et moi-même. Citons également l'importante publication CD Rom *Pygmée*, dont les modélisations musicales – centrées sur des faits de syntaxe – ont été réalisés par Simha Arom et Susanne Fürniss.

L'ensemble est abordé à travers une véritable scénographie en divers tableaux et programmes et présente l'avantage d'inviter l'attention auditive à se modeler de façon adéquate sinon sur l'intégralité de l'objet musical, du moins sur certaines de ses propriétés singulières. L'intérêt de ces modélisations se situe dans leurs perspectives tant pédagogiques que théoriques. Elles ne se contentent pas de rappeler que l'oreille est un « filtre »[15] – ce que l'on sait depuis longtemps – mais indiquent surtout avec précision comment ce filtre opère, en invitant l'auditeur à en prendre directement conscience – un filtre à se mettre soi-même dans l'oreille en quelque sorte.

Un dispositif imaginaire : quand les murs ont des oreilles

Deux pièges menacent la (mauvaise) muséographie traditionnelle : l'esthétisme et le documentarisme ; soit qu'elle impose au public une dictature de l'objet, l'obligeant au ravissement ; soit qu'elle l'ennuie en l'invitant à entrer dans des particularités monographiques un peu fastidieuses et notamment en lui infligeant la lecture de panneaux mal éclairés, le plus souvent écrits en petites lettres.

À l'évidence, une (bonne) exposition sur la musique ne peut être cela. D'ailleurs, le musée est un lieu qui n'est propice ni à la contemplation intime ni à l'acquisition de savoirs encyclopédiques. Chacun n'a-t-il pas le loisir d'entendre de la musique tranquillement chez lui en s'entourant, s'il le faut, des services de dictionnaires et d'encyclopédies musicales ? De sorte que, s'il s'agit de trouver une place pour la musique dans un lieu public, au-delà de celle qui lui est habituellement assignée[16] – ce ne peut être que de façon spécifique et originale.

Ce qu'offre un musée ou tout autre lieu d'exposition, c'est un espace où peuvent être intégrées et mises en relations, des données accessibles nulle part ailleurs. Sur cette base, je me suis plu à imaginer une exposition sur la musique centrée sur un magnifique répertoire de chants confréries encore bien vivants dans une petite ville de Sardaigne : Castelsardo.

C'est ainsi qu'un regard désormais distancié sur cette ville me la fait apparaître non plus exactement comme un lieu où la musique et le rituel ont une place importante – ce qui, de fait, me permit d'y consacrer un gros livre (Lortat-Jacob 1998)[17] – mais

---

15 Le mot « filtre » est commode, mais, reconnaissons-le, très imprécis. Il laisse en outre totalement en suspens le rôle actif de l'oreille dans la construction des objets qu'elle appréhende.

16 Je fais ici l'impasse sur la muséographie de Neuchâtel, et en particulier, sur « Pom, pom, pom pom », exposition consacrée à la musique réalisée en 1997 par Jacques Hainard et son équipe, dont les provocations n'ont d'ailleurs pas suscité de grands commentaires chez les ethnomusicologues. L'imagination souffle pourtant souvent dans cette grosse bourgade lacustre !

17 Désormais introuvable par la faute de l'éditeur.

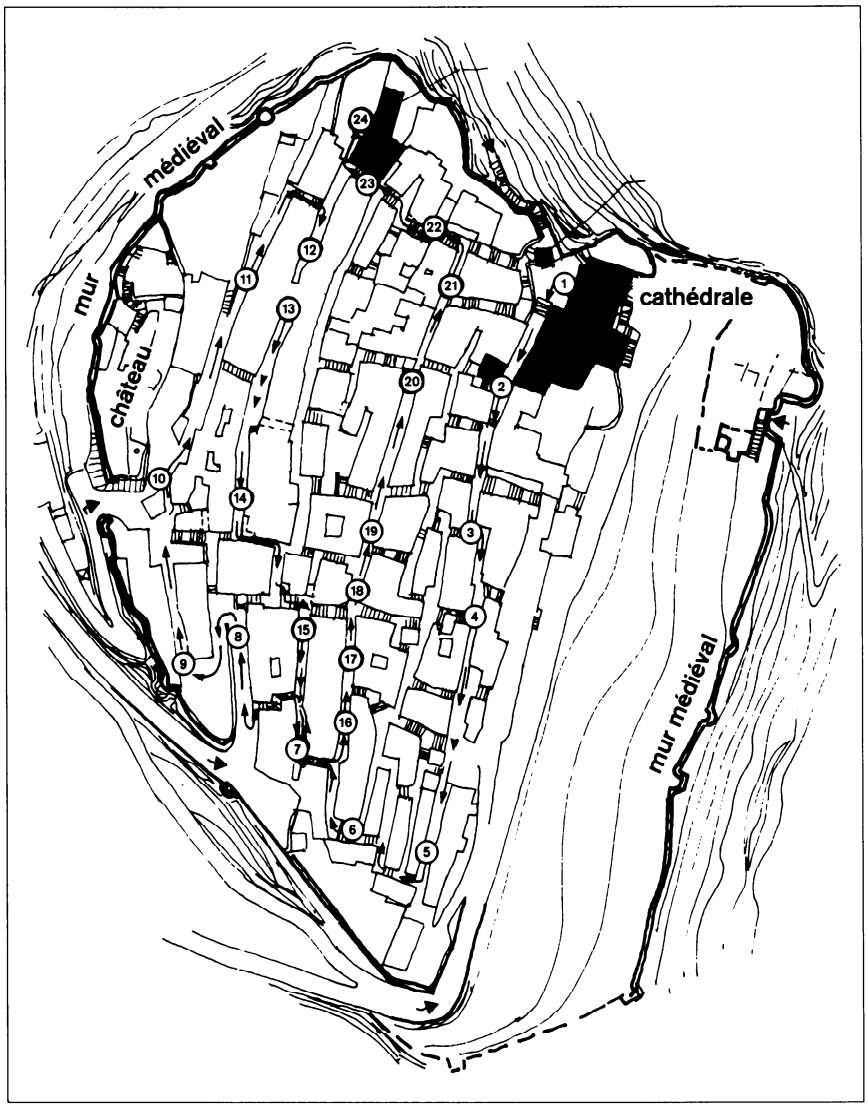


Fig. 3: Castelsardo, le plan de la ville en forme d'oreille (les numéros renvoient aux arrêts successifs de la procession du Lundi saint et aux étapes chantées).

comme une gigantesque oreille. La ville est une oreille. Non seulement le silence est suspect – un peu comme à Naples –, mais tout ce qui se chante ou se dit à tout moment de l'année est entendu, interprété et soumis à commentaire. L'acoustique même de la ville vient renforcer cette réalité: les toits en terrasse laissent voir quelques signes domestiques (par la façon dont on y accroche le linge de maison par exemple), mais servent surtout à amplifier le son. La morphologie de la ville également: Castelsardo est construit sur un gros rocher plongeant sur la mer

qui, lorsqu'elle est calme, entretient l'écho des paroles incessantes que les hommes ou les femmes s'échangent ; elle amplifie les chants provenant de la cathédrale ou de l'église de Santa Maria. Rien n'arrête le son : surtout pas les fenêtres ouvertes en été à cause de la chaleur, ni les portes, toujours ouvertes en toutes saisons.

Puis vient la période de Carême, très attendue par les chanteurs et par ceux qui les entendront : plusieurs fois par semaine, la ville se remplit de chants émis à voix forte par les confrères lorsqu'ils se retrouvent dans leur petite église de Santa Maria pour préparer la Semaine sainte. Chacun peut alors vérifier sur place – s'il ne l'entend pas de chez lui – ce que donne le chant et, plus encore, comment se comportent ceux qui s'en voient chargés. Il ne s'agit pas en effet d'être sensible seulement au son, mais de savoir interpréter ce qu'il y a derrière : être attentif à son caractère tantôt âpre, tantôt harmonieux. Et de s'interroger : pourquoi ce chanteur-ci a-t-il tant forcé sa voix aujourd'hui ? Pourquoi celui-là a-t-il voulu se singulariser en produisant une variante inédite ? Et pourquoi ce court passage particulier chez un troisième ? C'est ainsi qu'on traque ce que chacun veut dire à travers sa production sonore et que, à sa façon, chaque exécution raconte une histoire. Celle-ci ne réside pas dans le texte (il est en latin et semble secondaire, d'autant qu'en général, il n'est compris de personne), mais dans la voix chantée de l'autre, à travers les petites variantes stylistiques et expressives qu'il apporte à chaque exécution. Le système d'interprétation est donc double :

1. tout chant est interprété à partir d'un modèle ancestral et traditionnel : d'une version à l'autre, les changements portent sur des détails ; mais ce sont ces détails qui comptent ;
2. tout chant est soumis après son exécution à une interprétation d'un autre ordre, mais tout aussi important que le précédent : paroles à voix haute, flatteries, invectives, remise sur rail de dérives stylistiques jugées mauvaises, etc... Chaque acteur prend position et la polyphonie semble tout aussi présente dans le chant que dans ses commentaires, lesquels invitent à leur tour à la production d'autres chants.

Puis viennent les grandes processions nocturnes de la Semaine sainte : le sacré – le Christ, la Madone et les chœurs polyphoniques – sortent pendant plusieurs heures de l'église pour inonder la ville et pénétrer dans les maisons à travers les fenêtres, toujours ouvertes pour l'occasion (même s'il fait froid). Les commentaires, qui se tiendront les jours suivants, seront plus complets qu'à l'ordinaire, puisqu'ils prendront en compte tout le cycle de l'année aboutissant au rituel de Pâques et à sa « mise en chant ».

On s'en rend compte à travers cet exposé : le chant met en relation des hommes et des femmes, des lieux sacrés et profanes et des temps cycliques alternativement lâches et denses dont le disque (ni même le film) ne peuvent aisément rendre compte. Il a pour origine deux petites membranes (les cordes vocales) et pour rayon d'action toute une ville et ses rumeurs (vocales elles aussi).

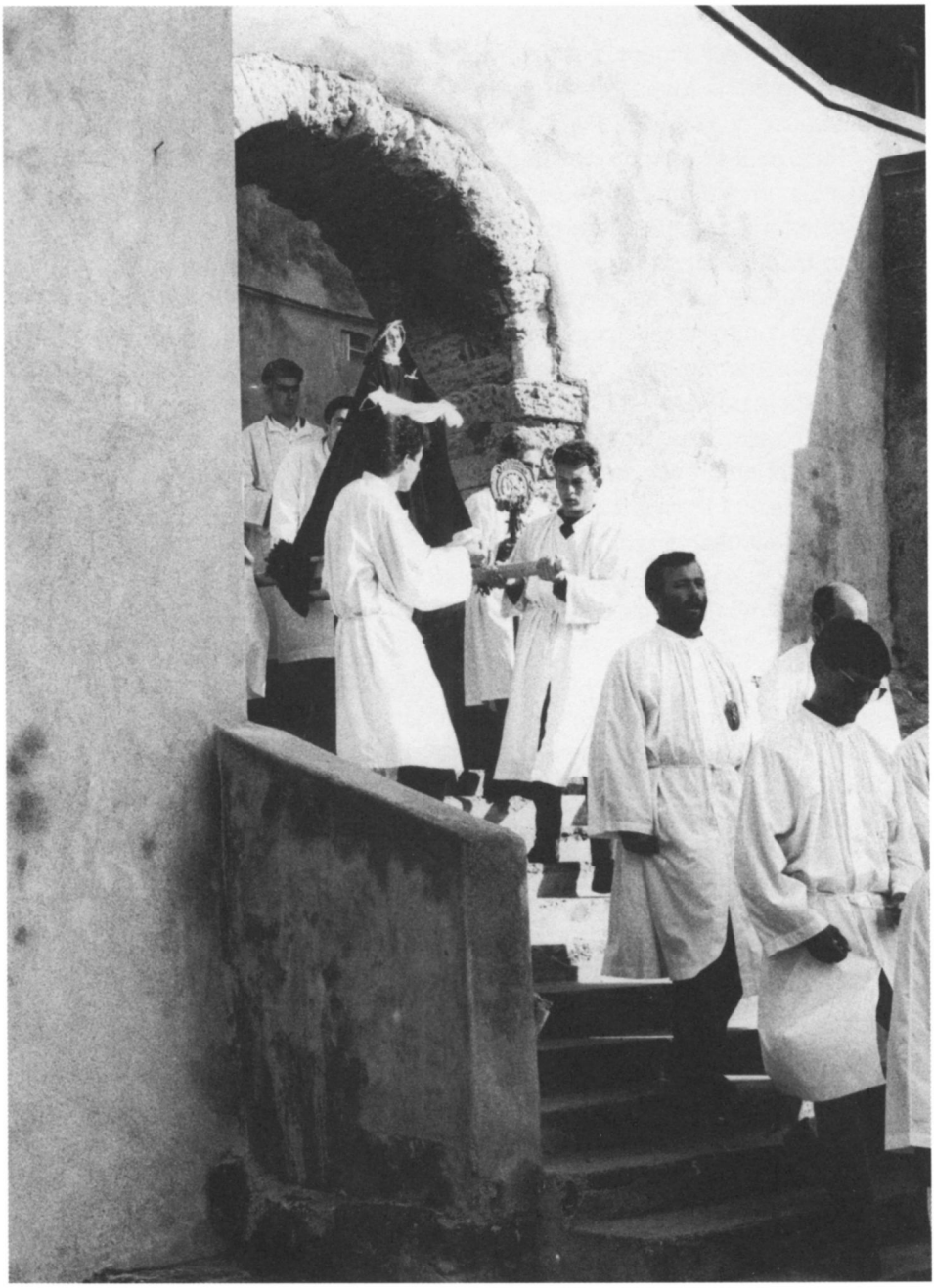


Fig. 4: Castelsardo, sortie de la procession du Jeudi saint. Photo: Bachisio Masia.

Face à la complexité de cet objet, il faut concevoir une muséographie sur plusieurs plans, consistant à figurer la «ville-oreille», ses dédales de rues, ses intrigues virtuelles, ses escaliers omniprésents, ses bruits et ses voix dispersées, parlées ou chantées. Pour cela, il convient de concevoir un parcours muséographique fait d'assemblage de pierres et de ciment en utilisant un large jeu de photographies et de miroirs pour créer des plans ou des illusions de plans et des perspectives. Dans ce labyrinthe reconstitué – celui de la ville comme celui de l'oreille interne – le public sera invité à chercher le son qui se disperse, qui va et vient et apparaît par bribes, sous la forme de voix séparées, suggérant un accord musical virtuel jamais totalement constitué. Durant tout ce parcours, la musique est seulement suggérée et sera perçue essentiellement à travers les timbres des voix. Le public pourra entendre l'accord pleinement d'abord pour en jouir, puis pour en disposer – seulement après s'être sensiblement perdu dans le labyrinthe, lorsqu'il entrera dans un espace spécifique (l'église) à l'acoustique ample, douce et réconfortante: lieu de concert, mais aussi de repos et de concentration où l'harmonie est enfin composée.

Un autre espace, attenant à l'église et figurant la petite sacristie où se tiennent la plupart des répétitions de chant, servira d'atelier de chant pour en découvrir puis en domestiquer les propriétés harmoniques: il sera possible d'y rassembler les voix séparées et éparses qu'on aura entendues «dans la rue», de jouer avec elles, puis de créer des enchaînements de mélodie. Bref, produire de la musique selon les principes de modélisation interactive évoqués plus haut. Chacune des parties vocales ayant été analytiquement échantillonnée, on pourra même faire fonctionner un chœur, puis un autre chœur en s'interrogeant sur leurs différences et sur le sens de ces différences: en proposant des gloses spécifiques à partir d'une grille d'interprétation renvoyant aux stratégies sociales locales.

Enfin, une «machine à spectre» pourrait être mise à la disposition du public, qui lui permettra de juger de sa propre capacité d'émission et s'adressera à ceux qui auraient le désir de chanter à la façon des chanteurs de Castelsardo.

L'exposition se terminera, de façon somme toute classique, par la projection d'un film où seront mis en évidence les rapports entre la musique et ses vastes champs de signification, à la fois sociaux et symboliques.

Dans cet exemple, l'oreille, en tant qu'organe des sens et outil de connaissance, sera au cœur du dispositif architectural. On devra se perdre dans l'oreille, comme l'oreille se perd dans les sons qui s'adressent à elle.

En prenant en compte très globalement un véritable lieu de «l'auralité», cette exposition à la fois technique et onirique se donne pour ambition de prendre pour objet toute la réalité acoustique d'un gros village, bruyant et musical – comme le sont sans doute bien d'autres villages d'Europe, d'Afrique ou d'Asie qui construisent leur culture sur leurs propres voix. Des voix à la fois étrangères et familières, qu'il faut apprendre à entendre.

Références bibliographiques

AROM Simha *et al.*
1998 *Les Pygmées. Peuple et musique.* CD-ROM. Paris: Montparnasse Multimedia / CNRS / ORSTOM.

BOUËT Jacques, Bernard LORTAT-JACOB et Speranta RADULESCU
2002 *À tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie.* Nanterre: Société d'ethnologie.

CHEMILLIER Marc et Dana RAPPOPORT
Sous presse «Pourquoi présenter des modèles musicaux sur l'internet?». Colloque de l'Ecole française d'Athènes, 18-19 nov. 2001. Edité par Andrea Iacovella. *Bulletin de correspondance héllénique.*

DOWLING W. Jay et Dane L. HARWOOD
1986 *Music Cognition.* New York: Academic Press.

GÉTREAU Florence et Laurent AUBERT
2002 «Musiques à écouter, musiques à voir: la musique dans les musées de société». *Cahiers de musiques traditionnelles* 15: 237-246.

HERNDON Marcia
1993 «Insiders, Outsiders, Knowing our Limits, Limiting our Knowing (Emics and Etics in Ethnomusicology)». *Ethnomusicology* 18(2): 219-262.

HODEIR André
1981 [1954] *Hommes et problèmes du Jazz.* Collection Epistrophy. Roquevaire: Parenthèses.

LORTAT-JACOB Bernard
1998 *Chants de Passion. Au cœur d'une confrérie de Sardaigne.* Paris: Le Cerf.
1999 «Derrière la scène: le point de vue de l'ethnologue». *Internationale de l'imaginaire* 11: *Les musiques du monde en question:* 156-171.

MCADAMS Stephen et Emmanuel BIGAND
1994 *Penser les sons.* Paris: PUF.

NETTL Bruno
1983 *The Study of Ethnomusicology, Twenty-nine Issues and Concepts.* Urbana-Champaign: University of Illinois Press.

ZENATTI Arlette
1969 *Le développement génétique de la perception musicale.* Paris: CNRS-Paris VII.

RÉSUMÉ En prenant comme fil directeur le fonctionnement de l'oreille humaine – très conditionnée culturellement – , l'auteur s'interroge sur ce que devrait être une véritable muséographie de la musique. Il recense les moyens dont cette muséographie doit disposer pour offrir de véritables «clés d'écoute» musicales au visiteur. Un exemple est proposé, concernant le chant tel qu'il est pratiqué, *intra muros*, dans une gros bourg de Sardaigne, Castelsardo. Pour être traité efficacement, ce chant et les pratiques sociales qu'il recouvre, méritent une muséographie dense et complexe.

Sons en exposition

Une stratégie de l'oreille

Antonello Ricci

Cet article rassemble quelques réflexions préliminaires, encore peu structurées, sur deux expériences de mise en scène musicologique, le Musée de la cornemuse (*zampogna*), et celui de l'élevage pastoral et de la transhumance, que j'ai conduites respectivement à Villa Latina et à Picinisco, deux villages de la Vallée de Comino, dans la province de Frosinone dans le sud du Latium.

La Vallée de Comino est une région montagneuse aux confins des Abruzzes et du Molise qui dépend en partie du territoire du Parc National des Abruzzes, une des plus importantes réserves naturelles d'Italie. Les villages de la Vallée témoignent d'une profonde homogénéité culturelle qui s'exprime, entre autres, par l'omniprésence de la cornemuse – instrument qui en constitue un des vecteurs d'identité –, à travers une économie pastorale encore très présente, un usage courant du dialecte et l'existence d'un culte religieux voué à la Madone de Canneto[1], autre élément identitaire important pour les habitants de la Vallée de Comino.

Dans les deux cas, j'ai fondé le travail de mise en scène muséologique sur l'application d'une ethnographie de terrain très dense, en étant conscient des résultats que pouvait donner la méthode ethnographique non seulement pour ce qui est des rapports avec la communauté et avec le territoire, mais encore en terme de représentation de la communauté et du territoire eux-mêmes (Padiglione 1995 et 2002).

Les deux projets muséologiques sont nés de l'idée d'utiliser les ressources substantielles destinées par la Communauté Européenne aux régions défavorisées. Les conceptions muséologiques que j'ai trouvées sur place au début de mon travail étaient imprégnées des stéréotypes folkloriques qui ont généralement cours au sujet de la cornemuse et des bergers, et d'une conception voulant qu'un musée

1 Le sanctuaire de la Madone de Canneto se trouve dans la vallée du même nom à plus de mille mètres d'altitude. Chaque année, du 18 au 22 août s'y déroule une fête à laquelle participent des dizaines de milliers de personnes avec des pèlerinages provenant des quatre régions différentes (Latium, Abruzzes, Molise et Campanie).

contienne des objets si possible anciens, rares et esthétiques. On me demande encore aujourd'hui si j'ai trouvé quelque «pièce rare», alors que je me suis justement donné pour tâche, dans ces deux musées, d'axer la représentation sur le plan de la contemporanéité par l'application de la méthode ethnographique. Ceci m'a permis de réaliser un autre projet muséologique, à savoir la construction d'un rapport solide entre communauté et musée: au cours du travail ethnographique, la notion quelque peu lointaine et étrangère de musée est devenue toujours plus familière; chacun des acteurs sociaux impliqués dans la recherche a imaginé sa propre personne, son propre savoir, sa propre voix, sa propre musique, reflétés et réverbérés dans et par la représentation muséographique. Dans les deux musées, les objets exposés proviennent directement des maisons ou des boutiques locales d'artisanat. Très souvent, lorsqu'il s'est agi d'objets investis d'une charge affective, un accord de prêt permanent fut signé avec la Commune. Les noms de tous les donateurs figurent sur les notices des objets afin de créer un réseau de relations entre musée et communauté. Les documents filmés, les photographies, les enregistrements sonores réalisés au cours de la recherche ethnographique, ont donné lieu à la constitution d'un corpus de patrimoine, constitué non de documents audiovisuels anonymes, mais d'expressions formalisées d'autoreprésentation.

Les deux musées m'ont permis de mettre en pratique une série de réflexions touchant au sens de l'ouïe et à l'exercice de l'écoute, qui m'occupent depuis de nombreuses années (Ricci 1996). Le domaine des sens n'est pas un fait naturel, déterminé biologiquement une fois pour toute; mais il évolue au gré des époques historiques, des systèmes de références et du contexte écologique où il se situe (Howes 1991). Une hiérarchie des sens, telle qu'elle s'est organisée dans la culture occidentale à partir d'Aristote[2], ne peut avoir de valeur absolue que lorsqu'elle s'insère dans un réseau de coordonnées culturelles bien précises. Il est temps, selon moi, de réfléchir aux modalités d'exploration et de connaissance de la réalité, en tant que mise en jeu complexe des codes sensoriels propres à chaque culture. Certaines considérations sur la sphère sonore comme milieu acoustique culturellement orienté, sur les éléments caractérisant le champ sensoriel de l'oreille et sur l'écoute en tant que modalité d'exploration et de connaissance de la réalité peuvent mettre en lumière les choix muséologiques effectués. Les études sur le paysage sonore sont aujourd'hui une réalité bien établie, même si leur orientation est souvent plus écologique que culturelle[3]. Murray Schafer en a défini les caractères

2 Aristote traite la question des sens essentiellement dans *De anima* et *De sensu*. Dans *De anima* l'ordre des sens est le suivant: la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher. Dans l'histoire de l'art occidental se sont développés des formes et des modes de représentation des sens qui maintiennent et consolident une telle organisation hiérarchique (Konecny 1996: 23-48).

3 A partir des années 1970 avec les célèbres recherches de Murray Schafer sur la notion de paysage sonore (*soundscape*), de nombreuses initiatives, en particulier le World Soundscape Project, ont pris forme: entre autres le World Forum for Acoustic Ecology et, pour l'Europe, le Forum Klanglandschaft. Sur le plan de la seule anthropologie de la musique, mentionnons la notion de paysage sonore que propose Kay Kaufman Shelemay (2001) se rattachant au débat états-unien sur l'échange et sur le croisement de cultures.

constitutifs en mettant en évidence la déterminante historique et culturelle. Les qualités sensorielles particulières de l'oreille et son rapport avec l'espace et le temps (Schafer 1977), les notions d'espace acoustique et de point d'écoute (Carpenter-McLuhan 1966), le sens des lieux du point de vue acoustique (Feld 1997 : 91-135), la psycho-acoustique et l'audio-psycho-phonologie (Tomatis 1977, 1987, 1995), les perspectives de l'oralité, la constitution de la mémoire et la transmission du savoir (Ong 1967) fournissent un réseau de coordonnées pour identifier les caractères distinctifs de l'écoute et mettre en relief les pratiques et les systèmes de reconnaissance dévolus à l'ouïe. Coordonnées utiles aussi lorsqu'il s'agit d'orienter ses idées pour organiser une représentation muséologique des sons et pour solliciter une pratique muséologique de l'écoute.

Les sons en exposition – Le Musée de la cornemuse

Le Musée de la cornemuse[4], à caractère monographique, est consacré entièrement et exclusivement à l'instrument de musique populaire répandu au centre et au sud de l'Italie ainsi qu'en Sicile : la *zampogna*[5]. Le choix de Villa Latina comme siège du musée vient du fait que ce village du Latium méridional est très probablement le principal centre de construction et de diffusion de l'instrument dans un territoire de l'Italie centrale qui comprend le Latium, les Abruzzes, le Molise et la Campanie. A Villa Latina, d'après les documents conservés dans les archives de la mairie et de la paroisse, la famille de facteurs de cornemuse D'Agostino est attestée en tout cas dès la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Dans la bourgade vivent plusieurs dizaines de musiciens d'âge variant entre 12 et 70 ans, tous en activité, qui pratiquent divers types de répertoires. Dans les fiches d'état civil de ces derniers et de leurs ancêtres on trouve pour définir leur profession, la mention « joueur ambulant » qui équivaut, aujourd'hui encore, à joueur de *zampogna* (*zampognaro*). Parfois on a eu soin de préciser « joueur de *zampogna* ». Les musiciens ainsi nommés constituent, à Villa Latina, un véritable groupe de professionnels qui pratiquent leur activité musicale quasiment toute l'année : entre novembre et décembre ils par-

4 Le musée de la cornemuse a été financé avec des fonds de la Communauté Européenne (DOCUP Objectif 5b), gérés par la région du Latium. Le musée fait partie du projet du Système muséologique thématique démo-ethno-anthropologique (DEA) de la région du Latium (DEMOS) qui comporte une grande variété de musées (De Martino-Tucci 2002 : 98).

5 Le terme *zampogna* définit exclusivement les instruments à sac de l'Italie centrale et méridionale. Certaines particularités les différencient des autres instruments européens : les deux tuyaux mélodiques qui en font un instrument polyphonique, les bourdons généralement accordés au cinquième degré de l'échelle, tous les tuyaux sonores fixés dans une pièce de bois, elle-même rattachée à un sac de peau animale. En Italie du nord les instruments se calquent, aussi par le nom (*musa*, *cornamusa*), sur le modèle du nord de l'Europe : unique tuyau mélodique, bourdons accordés au premier degré de l'échelle, tuyaux rattachés séparément au sac.

tent en tournée dans de nombreuses localités du Latium et de la Campanie et restent loin de chez eux pendant des semaines entières pour jouer les neuvaines[6] domiciliaires, pour l'Immaculée conception et pour l'Enfant Jésus ; entre janvier et juin beaucoup d'entre eux effectuent les neuvaines pour San Biagio et Sant'Antonia. Certains d'entre eux partent enfin en tournée dans des camionnettes équipées pour dormir et manger, dans des localités de Toscane et d'Ombrie, exercer leur activité de musiciens ambulants.

Il s'agit d'une véritable communauté musicale bien décrite par cette phrase : « Dans chaque maison de Villa Latina se trouvent une *zampogna* et un joueur de *zampogna* », comme aiment à le répéter les facteurs de cornemuse, les musiciens, le maire du village et ses adjoints. Dans le Musée se trouvent des instruments de musique représentatifs des quatre réalités culturelles musicales distinctes liées à la *zampogna*[7]. Des instruments-jouets sont aussi exposés ainsi que certains exemples de *zampogna* expérimentales réalisées au cours de ces trente dernières années[8].

Le musée se compose d'une entrée – dans laquelle, en plus de l'achat du billet, on peut trouver des matériaux documentaires et didactiques, acquérir des livres, des disques et des objets – ainsi que deux salles d'exposition. Dans la première salle, ce sont les sens de l'ouïe et de la vue qui sont sollicités. La stupeur et l'émerveillement du visiteur sont provoqués par une mise en scène de type « émotionnel » ; dans la seconde salle ce sont sa curiosité et son intelligence qui sont sollicitées par une exposition de type didactique et scientifique, « intellectuelle ». Dans la première salle, on entend des musiques, on voit des images, fixes ou en mouvement, sans avoir encore appris ce qu'est une *zampogna*, comment elle sonne et quel est son répertoire ou encore dans quel milieu socio-culturel l'instrument est utilisé. Le premier impact est donc purement esthétique et vise à apprécier des sons et des formes, sans l'intervention d'autres intermédiaires. C'est seulement après cette première expérience artistico-émotive que l'on passe à un deuxième impact cognitif, d'approfondissement.

Dans la première salle on peut entendre des morceaux de musique ancienne (Clemencic Consort), classiques (Haendel, Bach, Corelli, Frescobaldi, Paisiello), folk (Musikas, Nuova Compagnia de Canto Popolare, Alan Stivell), ethnique (Latium, Basilicata, Calabre, Sicile, Bulgarie), rock et pop (Kate Bush, Fabrizio De Andrè), moderne et expérimentale (Roberto De Simone, Giancarlo Palombini).

---

6 Dans la culture populaire du centre et du sud de l'Italie, la neuvaine – période de neuf jours avant une fête religieuse – est souvent accompagnée d'une performance musicale rémunérée en argent ou en aliments. Les neuvaines itinérantes sur les routes et les places, et celles qui se déroulent chez les particuliers sont parmi les plus connues et les mieux documentées (Ricci, in c.d.s.).

7 Dans le Latium on peut identifier quatre aires différentes de distribution de la *zampogna*, parmi lesquelles se trouvent différents types d'instruments et de répertoires. Du nord au sud il s'agit de l'aire de Amatrice (Rt), de la Vallée de L'Aniene (Rm), de la Vallée de Comino (Fr) et celles des Monts Ausoni et Aurunci (Lt).

8 En particulier, différents instruments réalisés dans les années 1970 par Cesare Perilli de Villa Latina et une *zampogna* du constructeur Piero Ricci de Isernia avec un bourdon modifié.

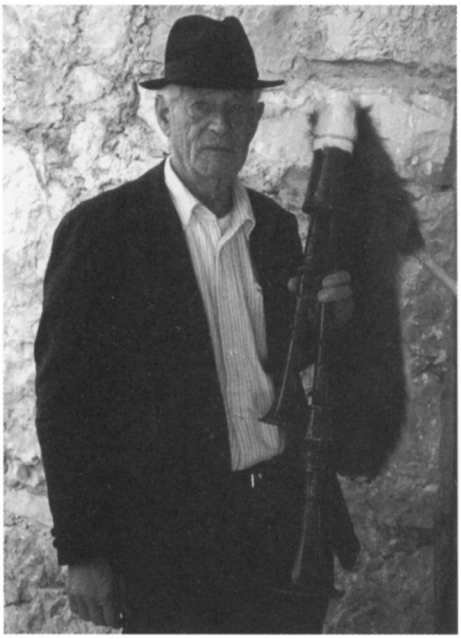


Fig.1 : Monte S. Biagio (Lt) 2000. Gaspare Minchella avec une *zampogna* à clés campagnola 25 construite par Donato D'Agostino et achetée par son arrière grand-père Isidoro Minchella en 1913. Photo A. Ricci.

Fig. 2 : Villa Latina (Fr) 2000. Enzo Cornacchia avec une *zampogna zoppa* 28, grosse caisse et cymbales. Photo A. Ricci.

L'écoute n'est aucunement guidée et les passages se succèdent passant d'un monde musical à l'autre[9], sans aucun lien si ce n'est celui de la communication musicale exprimée par la *zampogna*, tantôt comme un passage de musique ethnique, tantôt comme inspiration d'un compositeur, tantôt comme insertion dans un projet de world music.

Trois moniteurs sont installés dans la même salle ; grâce à eux, on peut voir et écouter des documents audio-visuels relatifs à la construction de l'instrument, aux exécutions musicales et aux témoignages de musiciens. Là encore, les informations se limitent à des noms, des lieux et des dates. Dans la seconde salle, les secrets de la *zampogna* sont dévoilés. On voit des instruments en vitrine, on navigue sur un informateur électronique. Les exemplaires exposés se rapportent aux quatre aires de diffusion de la *zampogna* dans le Latium. J'ai choisi d'éviter l'exposition d'exemplaires juxtaposés, venant de toute l'Italie ou de l'étranger[10], pour concentrer l'attention sur le seul territoire du Latium en rapport avec les autres aires de

9 Pour avoir un aperçu du répertoire écouté, une liste des enregistrements est distribuée. Une liste analogue figure dans l'information électronique de la deuxième salle.

10 Une collection d'instruments originaires de différentes localités italiennes et étrangères est exposée au Musée de la cornemuse de Scapoli (Is), à quelques kilomètres de Villa Latina où l'on peut se rendre pour avoir une vision panoramique des cornemuses.

Fig. 3 : Joueurs de fifres devant une Madone, Léopold Robert, 1829, Vevey, Musée Jenisch : dépôt de la Fondation Gottfried Keller.

diffusion de l'instrument dans la région et avec les autres musées du système muséologique thématique DEA. Le choix de base qui a guidé le projet scientifique d'exposition du musée a privilégié la mise en scène d'une culture musicale dans toutes ses manifestations immatérielles, plus que la récolte et l'exposition d'objets mis en vitrine et privés de leur caractéristique la plus importante : le son.

Un parcours informatique illustre la présence de l'instrument dans la culture et l'imaginaire de l'Italie. Ce parcours, qu'on peut suivre grâce à un système « touch screen », propose cinq thématiques principales :

1) *La cornemuse.* Il comprend tous les aspects techniques, organologiques et de construction relatifs à l'instrument.
2) *La cornemuse en Italie.* C'est le premier et le plus vaste des trois niveaux géographiques ; il permet, grâce à une carte, de pénétrer dans toutes les différentes manifestations régionales de la cornemuse.
3) *La cornemuse dans le Latium.* C'est le deuxième niveau géographique ; il permet d'explorer les différents endroits du Latium où la cornemuse est présente.
4) *Villa Latina et la Vallée de Comino.* Le troisième niveau géographique permet une approche de la Vallée de Comino. Dans de nombreux villages de cette zone du Latium vivent des joueurs de *zampogna.* A Villa Latina, on peut faire leur

connaissance l'un après l'autre, en entrant presque dans leur maison. Les musiciens ont été recensés un à un, en recueillant des informations concernant leur état civil, les instruments en leur possession, les activités musicales qu'ils développent au cours de l'année, les liens parentaux et amicaux en rapport avec leur pratique de la musique. Cette «banque de données» , qui peut à tout moment être mise à jour, permettra au visiteur une fois d'accord avec la direction du Musée sur la date et les modalités de la rencontre d'entrer en contact avec certains musiciens, afin de pouvoir approcher directement la réalité musicale de la *zampogna*, selon un modèle de musée diffus, ou musée de communauté, qui projette le visiteur hors du périmètre de ses salles.

5) *L'imaginaire de la zampogna.* Cette section est subdivisée en cinq champs thématiques: *musique, images, crèches, poétique et contes.* Chacun contribue à définir le panorama culturel dans lequel l'instrument de musique est présent, du point de vue symbolique et réaliste.

Les cycles de concerts avec des musiciens populaires, des animations, des réalisations discographiques et bibliographiques organisées par le musée, pourront offrir de nouvelles occasions pour écouter et apprécier un des instruments les plus représentatifs de la tradition populaire italienne.

Sons en exposition: le Musée de l'élevage pastoral et de la transhumance

La conception du Musée de l'élevage pastoral et de la transhumance[11] a été dirigée par le projet de système thématique muséologique de la Région du Latium (De Martino-Tucci 2002), sur la base, d'une part d'une vocation territoriale précise[12], de l'autre, d'une absence, dans le réseau des musées, d'une structure consacrée entièrement à l'élevage ovin et caprin. Le projet d'un musée consacré aux bergers a rencontré un accord immédiat et enthousiaste de la communauté, à commencer par l'administration et le personnel communal – dont les membres viennent tous de familles de bergers – jusqu'aux bergers eux-mêmes, qui ont offert une contribution inconditionnelle à la recherche ethnographique, étant conscients qu'une telle

11 Ce musée a aussi été financé avec des fonds de la Communauté Européenne (DOCUP objectif 5b), gérés par la Région du Latium et s'insère dans le projet du Système muséologique thématique démo-ethno-anthropologique de la Région du Latium (DEMOS) (De Martino-Tucci 2002: 97-98).

12 A Picinisco on trouve aujourd'hui des groupes familiaux étendus, identifiés par la récurrence du même nom de famille, par une règle de résidence qui a donné lieu à des contrées habitées par des bergers appartenant à la même souche familiale selon une distribution, elle aussi familiale, des territoires de pâturages de montagnes; et pour le passé, d'une règle de mariages endogames. Notons, en passant, que le fromage «*pecorino piciniscano*» (de Picinisco) fait partie des produits prisés et célèbres de la Région du Latium.

réalisation muséologique ne pouvait qu'augmenter le potentiel économique de leur travail et constituer une puissant véhicule de promotion et d'affirmation de leur identité « pastorale ».

Dans le musée figurent des outils de travail et d'autres objets appartenant à un horizon religieux et magique. La collecte, commencée en 1998 par l'Administration communale à l'occasion d'une fête annuelle consacrée aux bergers, a été intégrée par mes soins à la recherche ethnographique. De nombreux objets ont été donnés, les autres prêtés à long terme à la commune afin d'être exposés au Musée. A chacun d'entre eux sont liés des histoires personnelles, des souvenirs familiaux, des pratiques de travail du passé qui, dans leur ensemble, donnent lieu à une sorte de prolongement des identités personnelles et familiales ; chaque donateur a demandé que la provenance de l'objet donné soit clairement exposée.

Le musée se compose d'une seule pièce subdivisée verticalement en deux parties. Au premier niveau sont exposés les objets recueillis ainsi que la reconstruction d'une cabane de berger et des installations multimédia ; quant au second niveau, il est consacré à une représentation visuelle et sonore des espaces dans lesquels se déroule l'activité des bergers. Les objets sont exposés directement, sans vitrine. Leur disposition suit une logique narrative plus qu'une représentation esthétique du cycle de production. J'ai décidé de les définir comme des « objets incipit », parce qu'à partir de chacun d'entre eux commencent un récit, une histoire, qui sont racontés grâce à des images, des appareils interactifs et des sons.

Quatre sujets narratifs sont proposés : deux d'entre eux sont basés sur des films expressément réalisés pour l'exposition et reproduits sur DVD indexés, les deux autres sur des installations interactives.

I. *Conduite d'un troupeau de moutons et de chèvres.* Film comportant tous les aspects inhérents à l'élevage du bétail sur toute l'année.

II. *Religion et rituel.* Film ayant pour objet le pèlerinage et la fête au sanctuaire de la Madone de Canneto.

III. *L'architecture des bergers.* Installation multimédia qui illustre les différentes typologies de construction en pierre à sec, utilisées par des bergers dans le Sud du Latium.

IV. *L'art du fromage.* Installation multimédia qui comporte de nombreuses variantes de la préparation fromagère.

Les histoires prennent corps à travers l'écoute des voix des bergers eux-mêmes et des sonorités du dialecte : chaque objet présent dans la salle vibre en consonance avec la prononciation de son nom. La cabane, dont seules certaines parties sont reproduites afin de laisser libre cours à l'imagination du visiteur[13], prend peu à peu vie à l'écoute des témoignages oraux enregistrés. Les pratiques votives et

13 Dans une salle de l'Ethnomusée de Roccagorga (Lt), sud du Latium, une cabane de berger de la région des Monts Lepini a été reconstruite.

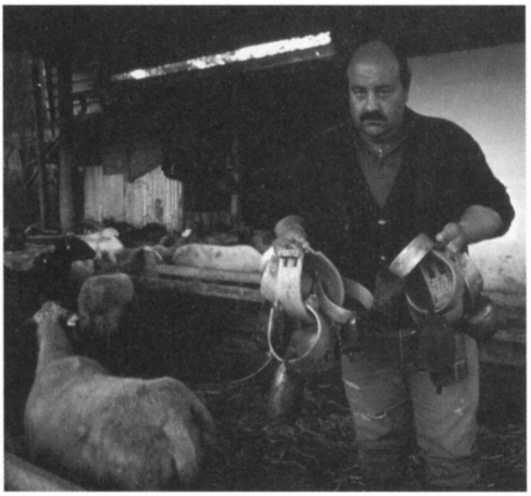


Fig.4 : Pisinisco (Fr) 2001. Enzo Pia montre quelques colliers et sonnailles. Photo A. Ricci.

Fig. 5 : Picinisco (Fr) 2001 : Colliers et sonnailles de Domenico Pacitti pendant la tonte d'automne. Photo A. Ricci.

religieuses sont représentées par des chants et des récits qui en commémorent le temps rituel. La kinésique et l'utilisation de la houlette, la proxémique, le langage du corps dans son articulation culturelle, contribuent à la complexité d'un tel entrelacs narratif. Certains objets sont eux-mêmes producteurs de son : les sonnailles peuvent être secouées pour en écouter la sonorité, mais on peut aussi les entendre par l'entremise d'enregistrements et de prises audio-visuelles lorsqu'elles sont portées par les bêtes ; on peut encore en comprendre l'utilisation et les relations symboliques par l'écoute des témoignages oraux.

Le second niveau se situe dans une soupente d'où l'on aperçoit toute la salle d'en bas qui vient d'être décrite. Il est consacré aux paysages sonores et visuels du travail des bergers, aux sons et aux scènes de la transhumance, ainsi qu'à la représentation virtuelle du territoire. Une carte topographique à grande échelle permet de repérer les installations des bergers, les sentiers, les parcours effectués pour les mettre en relation avec le village et la localisation du Musée. Beaucoup d'espace est consacré aux paysages sonores et visuels : de grandes images disposées tout autour, sur les panneaux, offrent des points de vue suggestifs alors que la diffusion d'un ensemble de sons formalisés de différentes natures (appels, sifflements, sonnailles, chants) présents dans l'horizon culturel des bergers, offre une non moins grande multiplicité de points d'écoute. Une telle présence acoustique ne cherche pas à fournir un commentaire sonore à l'appareil visuel, mais plutôt à mette en scène un univers de sons complexes réalisé grâce à un mixage soigné des différents plans sonores et des multiples composantes acoustiques, qui sont là pour être écoutés par le visiteur. La mise en scène visuelle se trouve donc doublée d'une mise en scène sonore du milieu où se déroule l'activité des bergers.

Un dernier appareil multimédia permet d'observer et d'explorer le territoire de la commune de Picinisco à partir de ce que l'on peut voir à l'intérieur du musée lui-même. Un parcours bien conçu permet au visiteur d'effectuer un « trekking virtuel », rejoignant les contrées habitées par les bergers et les pâturages de haute altitude, en parcourant les sentiers de la transhumance, simulant une rencontre par l'écoute des voix de ceux qui vivent et travaillent dans ces territoires.

L'écoute en exposition

La mise en scène d'un musée peut devenir un bon terrain de recherche sur le paysage sonore. Le Musée de la cornemuse comme celui de l'élevage pastoral et de la transhumance m'ont donné l'occasion de réfléchir sur la mise en exposition des sons[14].

L'idée de mise en scène muséologique en tant que forme de communication peut être enrichie par la notion de paysage sonore. « Ecouter le monde » (Ricci 1996) est aussi une idée et une pratique à cultiver pour connaître la réalité d'une façon plus dense et plus réflexive. Ecouter le monde veut dire se mettre en attente, sans hâte, d'un signal acoustique qui nous communique la réalité, nous en donnant une preuve, nous en fournissant le sens. Représenter le monde d'un point de vue acoustique nous contraint à un exercice de médiation qui renvoie au sens caché des choses, tout comme on peut, par le biais de l'ouïe, savoir ce que contient une boîte fermée. Représenter le monde d'un point de vue acoustique nous contraint à imaginer le monde lui-même, à le représenter selon des formes, des dimensions, des couleurs, des densités qui ne sont perceptibles que par le son des choses, par leur réverbération, par le retour de leur écho.

Visiter acoustiquement un musée devrait donc constituer une expérience primaire, c'est-à-dire que la mise en scène acoustique ne devrait pas se limiter seulement au commentaire sonore, à des formes de légendes musicales et auditives d'une représentation visuelle. La mise en scène acoustique doit aller de pair avec le visuel, donnant lieu à une interaction qui renvoie à la réalité. L'observation « participante » d'un musée en élargissant le sens que ce mot peut avoir en ethnographie devrait aller de pair avec une « écoute », elle aussi participante, grâce à laquelle le sens de l'être au monde se conjugue également avec une écoute du monde.

---

14 Mettre des sons et de la musique en exposition, s'occuper de musées sur le plan sonore, semble être un des thèmes centraux de réflexion sur le débat actuel au sujet des Musées. On se souvient, entre autres, de l'exposition *Pom pom pom pom* au Musée d'ethnographie de Neuchâtel (Borel, Conseth, Hainard, Kaehr 1997) et du récent congrès de la Société Française d'Ethnomusicologie (Gétreau, Aubert 2003).

Références bibliographiques

BOREL François, Marc-Olivier GONSETH, Jacques HAINARD et Roland KAEHR ed.
1997 *Pom pom pom pom. Musique et caetera*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie.

CARPENTER Edmund et Marshall MCLUHAN
1966 *Exploration in communication.* Boston: Beacon Press.

DE MARTINO Laura et Roberta TUCCI ed.
2002 *Demos. Per il sistema museale tematico demoetnoantropologico del Lazio.* Roma: Regione Lazio-Assessorato alla Cultura, Spettacolo, Sport e Turismo.

FELD Steven
1996 «Waterfalls of Song: An Acustemology of Place resounding in Bosawi, Papua New Guinea», in Steven Feld et Keith H. Basso ed. *Senses of Place.* Santa Fe: School of American Research.

GÉTREAU Florence et Laurent AUBERT
2003 «Musiques à écouter, musiques à voir: La musique dans les musées de société», Compte rendu des Journées d'étude de la Société française d'ethnomusicologie, Carry-le Rouet, 24-26 mai 2002. *Cahiers de musiques traditionnelles* 15: 237-246.

HOWES David ed.
1991 *The Varieties of Sensory Experience. A sourcebook in the Anthropology of the Senses.* Toronto: University of Toronto Press.

KAUFMAN SHELEMAY Kay
2001 *Soundscapes. Exploring Music in a Changing World.* New York-London: Norton & Company.

KONECNY Lubomír
1996 «I Cinque Sensi da Aristotele e Constantin Brancusi», in Sylvia Ferino-Pagden ed., *Immagini del sentire. I cinque sensi nell'arte*, catalogo della mostra omonima. Milano: Leonardo Arte: 23-48.

ONG Walter J.
1967 *The Presence of the Word.* New Haven: Yale University Press.

PADIGLIONE Vincenzo
1995 «Per una centralità dell'etnografia nei musei». *Etnoantropologia* 3/4: 238-248.

2002 «Piccoli etnografici musei». *AM. Antropologia museale* 1 (1): 20-24.

RICCI Antonello
1996 *Ascoltare il mondo. Antropologia dei suoni in un paese del Sud d'Italia.* Roma: Il Trovatore.

in c.d.s. «Musicisti e zampogne del Lazio meridionale», in Mauro Gioielli ed. *La zampogna:gli aerofoni a sacco in Italia.* Isernia: Iannone.

SCHAFER Murray
1977 *The Tuning of the World.* Toronto/NewYork: McClelland&Steward-Knopf.

TOMATIS Alfred
1977 [1990] *L'oreille et la vie.* Paris: Robert Laffont.

1987 *L'oreille et la voix.* Paris: Robert Laffont.

1995 *Écouter l'univers.* Paris: Robert Laffont.

Résumé Cet article rassemble quelques réflexions sur le thème de la mise en scène des sons au musée. L'expérience muséologique et celle de l'exposition temporaire ont été fortement conditionnée, par la catégorie du visuel, en évacuant les autre sens. L'expérience musicale et la perception acoustique peuvent devenir un véhicule tout aussi suggestif d'émotions et d'émerveillement. Elles peuvent être mises en scène en tenant compte des stratégies sensorielles propres à l'ouïe. Deux expériences de mise en scène muséologiques, le Musée de la cornemuse (*zampogna*) et le Musée de l'élevage et de la transhumance, constituent le terrain sur lequel expérimenter les stratégies de l'oreille.

Le son dans l'exposition *Musiciens des rues de Paris*

Florence Gétreau

La matière et le propos

L'exposition que nous avons organisée au Musée national des Arts et Traditions populaires de novembre 1997 à avril 1998 (Gétreau 1997) a été l'occasion de faire découvrir des pans presque inconnus de l'activité musicale parisienne, souvent totalement ignorés des histoires de la musique, mais aussi largement des travaux de la musicologie et de l'ethnomusicologie universitaires.

Cette exposition s'est appuyée sur de multiples dépouillements dans les fonds de chansons et de musiques d'harmonie des bibliothèques parisiennes, dans les archives policières et de censure de la capitale, dans les collections d'estampes et de photographies, dans les fonds sonores de la Bibliothèque nationale de France (BNF) et de l'Institut national de l'Audiovisuel (INA), parallèlement à plusieurs enquêtes de terrain dans le milieu des musiciens de la rue : Lily Lian, autoproclamée dernière chanteuse des rues (Lian 1981 ; Daphy 1997), la famille Vermandel, hommes-orchestres depuis quatre générations (Vermandel 1999 ; Calogirou, Cipriani-Crauste, Touché 1997 ; Gétreau 2000), les musiciens du Métro (Laplantine 1997), et l'association Ritournelle et manivelles. Elle a favorisé une relation dialectique et stimulante avec certains acteurs de la rue car les documents historiques que nous découvrions entraient en résonance avec leurs revendications présentes. L'actualité était subitement en prise directe avec l'histoire et l'enquête ethnologique. L'exposition démontrait une grande continuité, à travers les siècles, des situations sociales, des contenus réglementaires et autoritaires (Gétreau 2001), de leurs transgressions. Elle soulignait la pérennité des formes (celle des chansons sur timbres par exemple) et des sources d'inspiration (celles des pouvoirs ou des contre-pouvoirs). Elle mettait en relief aussi la construction,

Fig. 1 : Affiche de l'exposition *Musiciens des rues de Paris*, Michel Bouvet, Paris, 1997.
Photo : MNATP, Hervé Jézéquel.

au fil des siècles, d'une « image » du musicien de rue (Gétreau 1999), reprise dans l'abondante iconographie, dans les chroniques littéraires du vieux Paris, inspirant aussi l'Opéra Comique, voire la chanson elle-même en une vision en abîme.

Le parti pris de l'exposition était la confrontation, partant du contemporain et en remontant jusqu'à XVII^e siècle – à la création du ou des Pont(s) neuf(s) –, de la rue ordinaire et de la rue des fastes du pouvoir. Celle du peuple de Paris, et, du côté des musiciens, celle de la corporation des ménétriers (bandes professionnelles de hautbois et violons) qui en détient le monopole sous l'Ancien Régime, celle des « crieurs » colporteurs (auxquels appartiennent les « vendeurs » de chansons), concurrencés par les mendiants, les vrais ou faux aveugles et les saltimbanques, omniprésents mais pourchassés par les premiers et toujours mal tolérés par l'autorité. Du côté du pouvoir civil ou religieux, la rue est celle des fêtes calendaires, des fastes royaux et des réjouissances publiques. Certains lieux, tel le « pont neuf », ou la place des halles, cristallisent l'ensemble de ces pratiques et deviennent emblématiques.

Dès le début du XIX^e siècle, le nombre croissant des musiciens de rue incite la Préfecture de police de Paris à réactualiser régulièrement une réglementation qui sera diffusée sur tout le territoire. L'autorité a laissé de nombreuses marques de cette omniprésence, tant dans les dossiers de censure de la commission de colportage qui contrôle les chansons imprimées, que dans les archives policières qui définissent les lieux, délivrent les permissions et les médailles de métiers (chanteurs, joueurs d'orgues, instrumentistes, saltimbanques), et contrôlent jusqu'au répertoire des orgues mécaniques, lequel est issu du Vaudeville ou de l'Opéra-comique. Émanation du nouveau pouvoir industriel autant que de l'organisation militaire, les occupants des kiosques à musique urbains y font contrepoids, comme d'ailleurs les défilés officiels ou commémoratifs qui mettent parfois à contribution des compositeurs officiels, tel Berlioz, pour l'érection de la colonne de la Bastille en juillet 1840. Au XX^e siècle, la ligne de partage devient plus incertaine entre pratiques populaires de subsistance, de divertissement ou de contestation (le métro étant un prolongement de la rue), entre rassemblements spontanés ou commandités (des bals du 14 juillet à la Fête de la musique).

Entre histoire et anthropologie, ce premier bilan était le résultat du travail d'une équipe multiforme : des ethnologues, des historiens, des musicologues, des musiciens. Le matériel disponible était à la fois hétéroclite, répétitif, parfois banal, souvent ingrat à présenter (des quantités de papiers, de livrets imprimés, peu de musique notée). Les objets assez peu nombreux, les instruments, en dehors des orgues, presque totalement disparus, les musiques rarement enregistrées, les enquêtes musicales rarissimes car ce domaine n'avait que fort peu été exploré par les ethnomusicologues du domaine français. L'abondance et l'exubérance des images compensaient la difficulté de cette matérialisation du sujet.

Les choix de la mise en espace et sa réalisation

Le cahier des charges pour la consultation restreinte des architectes scénographes donnait un résumé des objectifs et des souhaits tant en matière de contenu, de mise en espace que de mise en son. On nous permettra d'en citer quelques extraits tout en présentant le résultat du travail de l'équipe de scénographes:

> Les rares objets et documents seront mis en situation afin de suggérer les lieux, les hommes et les formes musicales. L'estrade du chanteur de rue avec son casier à chansons imprimées, son mât placardé d'images et son parasol, le kiosque avec la magie de ses variantes, le parapet du pont comme la cour d'immeuble seront autant d'étapes contrastées de ce parcours urbain.
>
> L'exposition ne se conçoit par ailleurs qu'à quatre dimensions, avec un parcours musical sonorisé, mais aussi avec des petits théâtres d'écoute permettant de revivre à plusieurs dans un lieu suggestif et propice à l'échange, dans de bonnes conditions acoustiques, la variété de ces musiques. Des spectacles vivants accompagnent d'autre part l'exposition au sein même de la présentation, selon un rythme et des durées adaptées.

La scénographie doit suggérer une déambulation urbaine

La chronologie de l'exposition (qui d'ailleurs peut être traitée à l'envers, en partant du contemporain pour remonter vers la profondeur historique) doit être facilement perceptible. Mais la continuité de certains thèmes de la rue ordinaire (que l'on retrouve dans les trois parties historiques de l'exposition) peut également suggérer des cheminements ou «rues» parallèles, tel le thème de la chanson, ou les musiciens ambulants. Ceci éviterait d'ailleurs les coupures artificielles parfois opérées dans la liste des œuvres dans un esprit purement pratique.

L'exposition repose sur la mise en relation et en opposition d'une part de la rue ordinaire, et d'autre part de la rue des fastes et fêtes suscitées ou encouragées par le pouvoir. La matérialité de la rue, avec des cimaises évoquant des murs, avec ses alternances de passages étroits, ses élargissements, ses croisements, doit aider à structurer le parcours. La confrontation des deux mondes peut alors être évoquée par des ambiances lumineuses et colorées différentes. Mais une continuité visuelle entre rue ordinaire et rue festive est indispensable, le parallélisme et la synchronie des thèmes devant être continuellement perceptibles au visiteur.

La présence de la rue bâtie doit être ressentie fortement. Des «pans de murs» servent à la fois de cimaise, d'épaisseur pour loger des vitrines intégrées – formant alvéoles à hauteur de vision ou toute hauteur selon la grandeur des objets –, de support pour ponctuer le parcours des titres de chaque thématique, mais aussi de citations historiques et littéraires tirées des divers *Tableaux de Paris.*

Mise en valeur des objets

Les instruments de musique et les costumes sont parmi les objets les plus luxuriants de l'exposition, mais ils sont relativement peu nombreux. Ils sont le plus souvent regroupés pour former une masse plastique et colorée qui évoque leur usage fonctionnel. Il faudra donc conserver cette impression de soudaine luxuriance qui doit aider à rythmer le parcours. Quelques vitrines intégrées de grandes dimensions seront par exemple nécessaires pour présenter le défilé militaire de la place de la Bastille ou certains instruments mécaniques de rue.

Le poids des objets à deux dimensions est l'autre réalité liée à la thématique de l'exposition qui repose beaucoup sur une tradition orale évanouie. Nous disposons donc d'un grand nombre d'images fragiles (estampes, dessins), de documents difficiles d'accès (archives, réglementations, procès, documents de censure), de très petits livres et feuilles imprimées de colportages dont l'intérêt réside souvent dans la succession de textes de chansons. Afin de suggérer la richesse de ce matériel, une mise en scène est indispensable. Elle peut se concrétiser grâce à divers supports :

1. des éléments mobiliers suggestifs mais non reconstitués (édicule de jardin public, colonne Morris) servant de support à des reproductions de partitions ;
2. des lutrins à livres particulièrement étudiés ;
3. des présentoirs à documents permettant une bonne conservation des œuvres et une interactivité du visiteur.

Ambiance lumineuse

Les nombreux documents en papier (livres, estampes, dessins, etc.) impliquent le respect des indispensables normes de conservation. Soit 50 lux. Le plaisir de l'exposition doit alors venir des contrastes et progressions lumineuses offerts selon un cheminement étudié dans le détail. Les instruments mécaniques de rue ou les instruments militaires doivent pouvoir attirer de loin le visiteur, les cabinets d'étude réservés aux délicates images ou à la lecture des textes devant s'offrir selon des ambiances progressivement atténuées.

Le contraste entre la rue ordinaire souvent ingrate et la rue des fêtes destinées à éblouir doit être également ressenti par le visiteur.

L'ambiance de plein-air doit par ailleurs guider continuellement le choix des couleurs de lumière. Le kiosque qui fonctionne seulement à la belle saison doit par exemple rendre une ambiance de lumière estivale contrastée.

Sonorisation de l'exposition : une indispensable quatrième dimension

La sonorisation de l'exposition est à la fois indispensable au sujet et problématique en raison des contraintes qu'elle génère. Les systèmes à casques fermés actuellement utilisés dans les musées musicaux ou les expositions temporaires nous semblent devoir être écartés : ils enferment les visiteurs dans un cheminement

solitaire; suscitent des réactions bruyantes et incontrôlées chaque fois que le visiteur souhaite communiquer avec son entourage; ils sont loin d'être au point du point de vue du franchissement des zones; permettent difficilement de lier clairement un objet ou un groupe d'objets précis avec un discours ou extrait sonore à moins d'une désignation précise. Un parcours avec audio guide ouvert et retour en arrière possible nous semble mieux adapté à la liberté de visite et de communication des visiteurs. Le contenu de ce programme mobile est à la fois musical et pédagogique (explicatif). Par ailleurs, deux petits théâtres seraient les bienvenus à des endroits stratégiques du parcours de l'exposition. Dans un espace semi-clos, isolé phoniquement de l'extérieur et où l'on entre par un sas acoustique et lumineux, une dizaine de personnes devraient pouvoir s'asseoir et se concentrer sur l'écoute d'extraits musicaux diffusés par haut-parleurs. Un décor suggestif, voire juste allusif, permettrait à l'imagination de compléter l'audition. Le premier théâtre pourrait évoquer le Pont neuf (suggérant un des bancs de pierre arrondi), afin de faire entendre les fameux «Ponts-neufs». Le deuxième petit théâtre permettrait d'évoquer le XX^{e} siècle avec une place de faubourg. On y entendra des chansons sur Paris.

Espace d'animation

Placée au centre des présentations, une estrade de faible hauteur devrait permettre à un ou deux musiciens d'exécuter de courts programmes. Un éclairage particulier devra être prévu. L'auditoire restera debout.

La mise en œuvre du sonore

Typologie des médias

Parallèlement au travail itératif avec les architectes scénographes, une convention de collaboration fut établie avec le Groupe de recherche musicale (GRM) de l'INA. En effet, le service des publics de la Direction des musées de France (DMF) m'avait mise en garde très en amont sur les difficultés de la question sonore et la nécessité de faire appel à des gens de métier. L'idée d'une «mise en ondes» des choix musicaux s'imposait. À cela s'ajoutèrent plusieurs expériences antérieures. Certaines plus ou moins convaincantes, comme par exemple les systèmes en cours depuis les années 80 encore en vigueur dans nombre de musées musicaux actuels, qui privilégient une écoute individuelle, tantôt statique (Berliner Musikinstrumenten-Museum; Berlin Dalhem, Ethnologisches Museum), semi statique (Stockholm, Musikmuseet), ou déambulatoire (Paris, Musée de la musique, mais aussi Vienne, Kunsthistorischesmuseum, Bruxelles, Musée des instruments de musique). D'autres, beaucoup plus probantes: je veux parler par exemple des

Fig. 2: Tuyau parleur en cours d'utilisation. Photo: MNATP, Hervé Jézéquel.

Fig. 3: Tuyau parleur «La chanson politique et sociale au XIX[e] siècle», intégré dans la scénographie d'une Colonne Morris, support à des facsimile de «petits formats» de chansons. Photo: MNATP, Hervé Jézéquel.

cylindres-parleurs de l'exposition *La différence*, dans laquelle le Musée Dauphinois faisait entendre des voix parlées dans un petit bosquet de hauts tubes de bois disposés verticalement dans le sol de l'exposition[1]. La qualité d'écoute, le pouvoir d'attraction du visiteur et la poésie qui s'en dégageait, étaient indéniables. Une autre expérience m'avait frappée: en 1991 à Salzbourg, dans l'exposition commémorative consacrée à Mozart, cinq petits auditoriums de parcours aux configurations insolites, isolés du flux du trajet de l'exposition, proposaient une écoute d'extraits d'œuvres dans une ambiance très étudiée (des œuvres contemporaines de plasticiens, inspirés par Mozart). Le visiteur entrait et s'installait librement, mais l'atmosphère et l'écoute en groupe avaient un impact indéniable sur la réception des œuvres (Angermüller *et al.*: 1991: 425).

Ces expériences ont certainement compté dans la décision de disposer les deux petits théâtres en bordure de l'exposition *Musiciens des rues.* Par ailleurs, le dialogue avec l'équipe du GRM, techniciens «acousmatiques» compris, et les scénographes, a fait surgir l'idée des tuyaux-parleurs disposés sur l'ensemble du parcours: sorte de cornets acoustiques offerts aux visiteurs, ils permettaient une écoute dans l'espace, seul ou à plusieurs, assis ou debout, à hauteur d'enfant ou d'adulte (Fig. 2), faisant appel à l'initiative du visiteur qui mettait lui-même le court programme (moins de 4' pour les huit points d'écoute) en route. Fabriqués dans des descentes d'eau en PVC intégrés dans la scénographie (Fig. 3), équipés de

1 Exposition *La différence*, Grenoble: Musée Dauphinois, 1995, GUIBAL Jean (dir.).

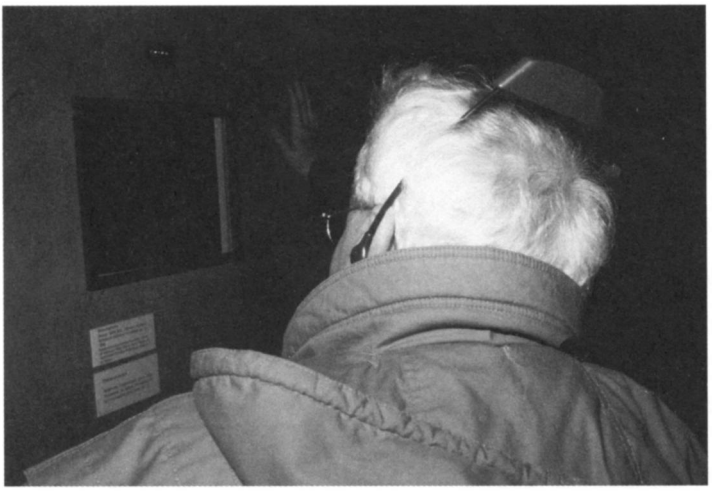


Fig. 4
Multiparleur «La musique militaire au XIX^e siècle». «Oraison funèbre», *Symphonie funèbre et triomphale*, op. 15, 1840, Hector Berlioz. Ecoute par casque individuel et lecture synchronisée de la partition d'orchestre sur écran.
Photo: MNATP, Hervé Jézéquel.

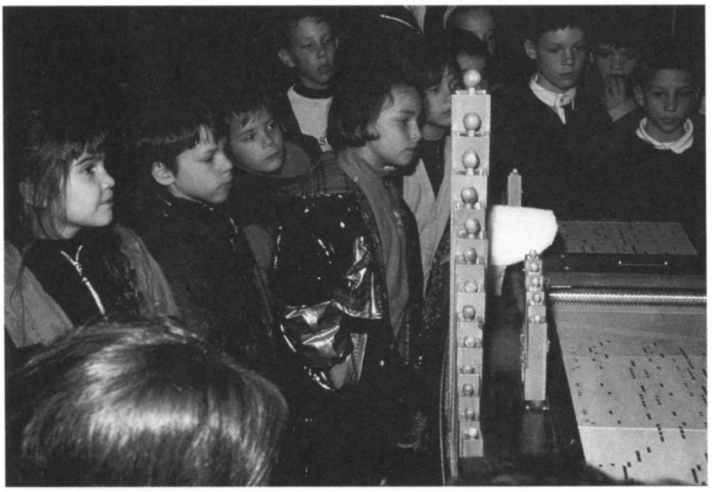


Fig. 5
Démonstration d'un orgue de rue au sein du parcours. Photo: MNATP, Hervé Jézéquel.

Fig. 6
L'estrade destinée aux démonstrations au sein du parcours. Photo: MNATP, Hervé Jézéquel.

hauts-parleurs cylindriques et reliés à une batterie de lecteurs de CD pilotés à distance, ce système, d'un coût très modeste, se révéla particulièrement bien adapté.

Le son était par ailleurs présent dans deux vidéos (*Les musiciens de Métro*; *La famille Vermandel*), et également dans un dispositif mis au point par le programme radiophonique «Berlioz» de Radio France. Ce dernier proposait l'écoute synchronisée d'un mouvement de la *Symphonie funèbre et triomphale* de Berlioz[2] (Fauquet 1997), avec une lecture guidée par un curseur de la partition d'orchestre sur écran vidéo (Fig. 4). Cette musique officielle était diffusée également par intermittence par bas-parleurs dans la «rue» principale de l'exposition en complément des instruments du défilé militaire.

Le léger halo résultant de la fréquente mise en route concomitante des tuyaux parleurs d'une zone de l'expo à l'autre fut réglé pour conserver l'atmosphère mêlée de la rue.

Enfin, à intervalles réguliers, des démonstrations sur un orgue mécanique à cartons du facteur Audin, spécialement acquis pour l'exposition, étaient faites par le personnel de surveillance de l'exposition (Fig. 5), tandis que, durant les après-midi des week-ends, des musiciens de rue (chanteurs, hommes-orchestres, joueurs d'orgues) étaient conviés à se produire au sein de l'exposition en utilisant sa scénographie suggestive (Fig. 6).

Typologie des contenus

Le programme des tuyaux parleurs et des deux petits théâtres a été élaboré à partir d'un synopsis que nous avions confié à Christian Zanesi, producteur et compositeur au GRM. Les tuyaux parleurs faisaient appel à des documents sonores provenant d'anciennes émissions de radio, à des musiques provenant de collectes (de la phonothèque nationale, rarement du MNATP), à des textes spécialement enregistrés avec des comédiens, à des musiques spécialement enregistrées pour ce programme (la discographie pour les pratiques antérieures au XX^{e} siècle était plus que lacunaire).

Dans le cas des petits théâtres, celui portant sur l'Ancien Régime était construit à partir d'un récit d'auteur (celui de l'historienne Arlette Farge) (Farge 1997) et d'extraits du *Tableau de Paris* de Louis Sébastien Mercier (1783) dans lesquels furent insérés des enregistrements commercialisés ou réalisés spécialement, sous-tendu par un environnement sonore contribuant à l'évocation des lieux et de l'époque. En revanche, celui sur la chanson réaliste au XX^{e} siècle était fait sur le mode d'un montage radiophonique à partir d'extraits de films, d'émissions radiophoniques, de disques anciens.

---

2 Composée à la demande du Ministre de l'intérieur pour la cérémonie de l'érection de la colonne de Juillet en 1840, l'œuvre commémorait les combattants tombés pendant la révolution de 1830. Elle fut exécutée par 200 instrumentistes entre Saint-Germain-l'Auxerrois et la Bastille.

Compte tenu de la relative modestie du budget son de l'exposition (13 500 €, matériel compris, 50 % en mécénat par l'INA/GRM), l'une des difficultés fut l'édition par la RMN d'un CD encarté dans le catalogue de l'exposition[3] et reprenant une partie des programmes sonores : les extraits provenant de supports commerciaux furent obligatoirement exclus en raison du montant des droits que nous ne pouvions assumer.

L'enquête sur la réception de l'exposition par le public

Elle a été réalisée durant trois mois et demi, grâce à un travail d'observation, des entretiens, et un questionnaire, par les étudiants du DESS (Diplôme d'études supérieures spécialisées), « Consultant culturel, projet culturel et environnement social » de l'Université Paris X Nanterre, sous la direction d'Antigone Mouchtouris et Martine Ségalen (Ségalen et Mouchtouris 1998).

Sur les 32 000 visiteurs de l'exposition (dont 10 000 scolaires), 400 questionnaires ont été récoltés, 40 entretiens et 45 observations réalisés.

L'enquête quantitative donne les indications suivantes : 75 % des visiteurs déclarent s'être orientés facilement dans l'exposition, même si la chronologie inversée n'a pas forcément été comprise et si l'absence de linéarité (et donc le libre choix de déambulation) a troublé certains ; 84 % ont écouté les tuyaux parleurs et 80 % utilisé les petits théâtres, les personnes âgées semblant avoir une réticence plus grande, les jeunes et les enfants ayant eu souvent un rôle d'entraîneurs ; le taux d'écoute de l'orgue de Barbarie a été de 73 % tandis que 53 % seulement ont utilisé le dispositif d'écoute de la partition de Berlioz (souvent elle n'a pas été repérée. Elle n'était pas à la portée des enfants, placée sciemment à hauteur d'adulte). 73 % des visiteurs ont d'autre part pris part aux animations au sein de l'exposition (notamment celles du week-end).

Les visiteurs se sont plutôt bien approprié les espaces mis à leur disposition : 53 % dans les théâtres, 23 % les tuyaux parleurs, 18 % l'estrade des musiciens.

Le parcours enfant (qui avait été élaboré avec le concours du Musée en herbe, et qui consistait en une signalétique particulière sur l'ensemble de l'exposition ; en des jeux et un livret conçu pour deux tranches d'âges différentes) a été remarqué par 74 % des visiteurs, ce qui n'est pas une preuve d'utilisation puisque les enfants n'ont pas été interviewés. Par ordre décroissant d'utilisation des éléments, on notera : les tuyaux parleurs (12 %), le livret et le parcours fléché (8 %), les puzzles (5 %) et les déguisements (4 %).

---

3 Editions *Fonti musicali*, Bruxelles, 1997. Conception et réalisation : Claude Flagel, en collaboration avec Christian Zanesi et Raïssa Blankoff.

Les attentes du public : si 96 % ont pensé que cette exposition avait sa place au MNATP, 17 % auraient aimé voir certains aspects plus développés : soit plus d'instruments, soit plus de musique, soit plus d'animations permanentes, soit plus de lumière. 20 % pensèrent qu'elle ne pouvait pas intéresser les enfants avant l'adolescence.

Le sens de la visite a surpris 41 % du public. Les interférences sonores n'ont gêné que 17 % des visiteurs. Si les extraits sonores ont semblé bien choisis par 71 %, 4 % les ont trouvés trop courts ou pas assez représentatifs.

L'enquête qualitative à partir des entretiens (une trentaine) a porté sur l'évaluation de la scénographie et des outils interactifs[4]. Elle temporise les statistiques énoncées. Le sens du parcours n'a pas été compris par une grande part du public. Les « petits théâtres » n'ont pas été appréciés par 1/5 des personnes interrogées, la plupart étant des moins de 24 ans, car elles auraient souhaité un théâtre animé, ce qui répond sans doute aux pratiques de consommation musicale actuelles. La documentation écrite semble avoir été estimée, même si 1/4 des visiteurs la trouvèrent trop pléthorique. Les animations permirent un échange entre générations et l'insertion de l'orgue a fait l'unanimité. Les tuyaux parleurs ont été trouvés innovants. Certains visiteurs auraient aimé plus de musique, voire une musique d'ambiance de rue spatialisée. C'est la partie consacrée au XIX^e^ siècle qui a été la plus appréciée (c'est celle qui avait le plus d'espace et le plus d'objets à trois dimensions), l'Ancien Régime et le XX^e^ siècle ayant été moins visités et le XX^e^ siècle (situé en début de visite) ayant paru trop peu développé.

L'exposition a surtout retenu l'attention en raison de son aspect « concret », « social », « interactif ». Les mécontentements concernant les manques potentiels de l'exposition quant au traitement du sujet sont le fait de visiteurs isolés, spécialisés ou intéressés par un thème très spécifique de l'exposition. Mais on retiendra aussi que la classe d'âge 15-24 était sous-représentée parmi les visiteurs de l'exposition, qu'un parcours plus dirigé, dans la chronologie habituelle, avec une place plus grande donnée au contemporain et avec plus de musique vivante aurait mieux comblé les attentes du public.

Bien que le public enquêté ne l'ait pas exprimé, je retiendrais personnellement que, au delà du handicap lié au délai consacré à la préparation de ce projet (13 mois entre le début de l'enquête et l'ouverture), une plus grande attention à des problèmes proprement musicaux aurait permis de développer quelques démonstrations interactives utiles au sujet : par exemple la question des timbres des chansons, leur mode de circulation du religieux au burlesque, du savant au populaire et du populaire au savant ; celle des transcriptions d'ouvertures et de grands airs de l'Opéra dans le répertoire des harmonies de kiosques et des rouleaux d'instruments

4 *Enquête sur le public du Musée national des Arts et Traditions populaires*, réalisée par les étudiants du DESS « Consultant culturel, projet culturel et environnement social » de l'Université Paris X-Nanterre sous la direction de Mmes Antigone Mouchtouris et Martine Segalen, 29 juin 1998. 16 pages multigraphiées.

mécaniques ; la place du musicien de rue comme source d'inspiration musicale pour des œuvres savantes mais aussi populaires. La prédominance des aspects sociologiques, des documents graphiques et iconographiques s'en serait trouvée atténuée. Restent cependant plusieurs résultats sensibles pour nous, après la difficile expérience de la muséographie du Musée de la musique à l'échelle de notre vie professionnelle dans les musées : la démonstration qu'une exposition à sujet musical, même quasi sans instrument de musique, est possible ; qu'une exposition mise en espace avec des « metteurs en scène » et des « metteurs en ondes » peut constituer une expérience stimulante, mais que le public reste détenteur du verdict final. Que l'appel à idées que nous avions organisé avec musiciens, musicologues, historiens et ethnologues avant de commencer nos enquêtes ne remplace pas la prise en compte initiale des attentes des futurs visiteurs.

THÈMES DE L'EXPOSITION

Vivre de la rue	**Conquérir la rue**
I. Ancien Régime	
Les Cris de Paris	Les Ménétriers
Les chansonniers	Les entrées royales
Les musiciens ambulants	
– Saltimbanques	
– Savoyards	
II. XIX^e siècle	
Le statut social du musicien	
La chanson politique et sociale	Musique militaire
	Le kiosque
Les musiciens ambulants	
– Saltimbanques	
– Joueurs d'orgues	
III. XX^e siècle	
Chanson et édition musicale	Les bals du 14 juillet
– Lilian Lian	
Les musiciens ambulants	
– L'accordéoniste de rue	
– Une famille d'hommes-orchestres	
– Les musiciens du métro	La fête de la musique
– Un groupe de Rock de rue	

Références bibliographiques

ANGERMÜLLER Rudolph et Geneviève GEFFRAY
1991 *Mozart. Bilder und Klänge. 6. Salzburger Landes Ausstellung.* Salzburg: Salzburger Landesausstellungen.

CALOGIROU Claire, Marie CIPRIANI-CRAUSTE et Marc TOUCHÉ
1997 «Les Vermandel, hommes-orchestres de père en fils depuis cent vingt ans», *in* Gétreau (1997): 101-104.

DAPHY Éliane
1997 «Quand Lily chantait dans la rue», *in* Gétreau (1997): 99.

FARGE Arlette
1997 «Vivre dans la rue au XVIII[e] siècle», *in* Gétreau (1997): 18-21.

FAUQUET Joël Marie
1997 «Du Louvre à la Bastille ou le sens d'une symphonie en marche...», *in* Gétreau (1997): 59-61.

GETREAU Florence
1997 *Musiciens des rues de Paris.* Catalogue de l'exposition, dirigé par Florence Gétreau. Paris: Musée national des Arts et Traditions populaires, Réunion des musées nationaux.

1999 «Street Musicians of Paris: Evolution of an Image». *Music in Art, International Journal for Music Iconography* XXIII/1-2, Spring-Fall 1998: 62-78.

2000 «L'homme-orchestre: deux siècles de tradition française». *La revue du Louvre et des Musées de France,* 5: 67-76.

2001 «La rue parisienne comme espace musical réglementé (XVII[e]-XX[e] siècle)». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique,* 5: 11-24.

LAPLANTINE Gérard
1997 «Métro: du nadir au zénith», *in* Gétreau 1997: (dir.): 106-109.

LIAN Lily
1981 *Lily Panam, mémoires de la dernière chanteuse des rues.* Paris: Olivier Orban.

SEGALEN Martine et Antigone MOUCHTOURIS
1998 *Le public entre «La Galerie permanente» et l'exposition «Musiciens des rues de Paris: enquête sur les visiteurs du Musée national des Arts et Traditions populaires.* Nanterre: Université Paris X-Nanterre, DESS Consultant Culturel, projet culturel et environnement social, 130 p. multigraphiées.

VERMANDEL René
1999 *La famille Vermandel. Une histoire d'hommes orchestres d'après le journal de Léo Vermandel.* Paris: A & M Editions.

Résumé L'exposition *Musiciens des rues de Paris*, organisée au Musée national des Arts et Traditions populaires de Paris en 1997, était la première manifestation depuis celle que les fondateurs du département musical avaient consacré en 1980 à l'*Instrument de musique populaire*. Couvrant quatre siècles de pratique musicale dans la rue, elle a mis face à face les pratiques officielles du pouvoir et celles des musiciens (chanteurs, vendeurs de chansons, instrumentistes) y trouvant leur moyen de subsistance, qu'ils soient professionnels ou aux marges de la mendicité. S'appuyant sur de nombreuses études inédites (dépouillements, enquêtes), elle était le fruit de collaborations multiples, notamment pour la préparation de sa dimension sonore : le contenu des scénarios destinés à l'écoute, les modes de diffusion et les activités d'animation ont été analysés dans une enquête de public réalisée par des étudiants de l'Université de Paris X-Nanterre.

Deux expériences musicales au Musée d'ethnographie de Neuchâtel

François Borel

Les deux expériences muséographiques musicales dont il est question ici ont eu lieu dans le même musée, mais à deux décennies d'intervalle et dans un contexte passablement différent. Il m'a semblé intéressant d'en présenter parallèlement les intentions de départ, les scénarios respectifs, de les comparer et de faire part de quelques réactions qu'ont suscité ces expositions dans la presse helvétique.

Avant 1979, le Musée d'ethnographie de Neuchâtel, alors dirigé par Jean Gabus, privilégiait les expositions « monographiques », centrées sur une ethnie, sa culture matérielle, ses mythes et son univers symbolique – par exemple *Les Touaregs* (1971), *Malgache, qui es-tu ?* (1973), *Les Esquimaux hier, aujourd'hui* (1976), etc. – ou sur une thématique « transversale » – *À quoi jouent les enfants du monde* (1959), *Parures et bijoux dans le monde* (1961), *La main de l'homme* (1963), etc. Ce choix était effectué en fonction des missions de recherche que Jean Gabus avait entreprises l'année qui précédait et au cours desquelles il avait constitué des collections d'objets ethnographiques. Dans ces expositions, ce n'est qu'une vitrine, rarement davantage, qui illustrait parfois certains aspects de la culture musicale de la société présentée ou en relation étroite avec le thème. En 1977, il fut décidé de mettre en valeur les collections d'instruments de musique qui avaient récemment fait l'objet d'un inventaire systématique.

Or, notre intention n'était justement pas d'aligner des instruments de musique, ni de faire un inventaire des musique non européennes, mais de présenter, par un choix forcément arbitraire, des manifestations musicales étroitement liées aux activités humaines, à la vie, à la religion, en postulant que la notion de musique telle que nous la concevons n'existe pas ailleurs que dans le monde occidental. Autre point fort qui devait ressortir de l'exposition : l'instrument de musique n'a pas d'existence en dehors de sa fonction. Autrement dit, il n'acquiert une signification

qu'à travers la fonction qu'il assume au sein de telle ou telle manifestation musicale. Il était donc souhaitable de le présenter en rapport étroit avec son rôle et même, au besoin, ne pas en faire l'objet central du sujet choisi, puisqu'il ne représente qu'un élément intermédiaire. Il fallait donc placer l'instrument «en situation» au milieu des autres objets, le mettre en scène dans un cadre évoquant un contexte quotidien ou cérémoniel de la musique.

A lui seul, le titre, *Musique et sociétés*, a posé problème et a donné lieu à de nombreuses discussions avec Jean Gabus, qui n'avait pas forcément la même idée de l'exposition que les deux scénaristes, Ernst Lichtenhahn et l'auteur de ces lignes. Nous souhaitions écrire «musiques» et «sociétés» au pluriel: cette option fut rejetée catégoriquement. Gabus refusait toute incursion dans un relativisme culturel qu'aurait laissé supposer la marque du pluriel aux deux termes. Finalement, il concéda un «s», mais à «sociétés» seulement.

L'exposition *Musique et sociétés*
(du 12 juin 1977 au 27 mars 1978)

Les principaux arguments devant figurer dans le scénario de l'exposition, même si celle-ci remonte à un quart de siècle, conservent toute leur valeur aujourd'hui.

1. La manifestation musicale est un phénomène culturel de grande importance, lié aux divers moments de la vie (naissance, mariage, mort, rites de passage, etc.), aux activités humaines (travail, artisanat, commerce, repas, etc.), au langage, à la religion, etc.
2. Mais cette manifestation musicale est un *phénomène acoustique passager*, il se prête mal à l'exposition spatiale. Une exposition traitant de ce sujet doit donc mettre en évidence d'autres aspects de ce phénomène, notamment ses diverses fonctions.
3. Car aujourd'hui, bien que ce soit encore souvent le cas, il ne suffit pas de présenter des instruments de musique. Certes, l'instrument reste l'élément médiateur le plus direct entre l'observateur et le musicien. Mais ses divers aspects organologiques, technologiques et classificatoire, s'ils doivent figurer dans une exposition, sont à présenter à part, afin de ne pas interférer dans l'évocation des fonctions.
4. La musique est le langage du cœur et de l'âme. Pour y rendre sensible le spectateur en contact avec des cultures musicales qui lui sont totalement étrangères, il faut l'aider à dépasser, pour la durée de la visite (et peut-être pour plus longtemps) sa propre culture musicale, en veillant bien à la meilleure compréhension possible. Ce faisant, il faut essayer de ne pas «faciliter» ce rapport, mais plutôt de rendre le visiteur attentif aux différences et l'amener au respect de ces différences.

Fig. 1 : Juke box à l'entrée de l'exposition *Musique et sociétés*. Photo MEN, Walter Hugentobler.

5. Les divers éléments à présenter (fonctions, mythes, etc.) ne doivent pas faire l'objet d'une énumération, ni d'un classement. Ils doivent être le sujet particulier de l'exposition ou être intégrés et dispersés à l'intérieur de chaque secteur. Il est souhaitable de faire une exposition transparente, sincère, qui évite la généralisation et se limite à certains secteurs précis et connus, sans tendre à une forme d'universalisme qui empêcherait le spectateur de comprendre véritablement les phénomènes. Nous avons donc choisi des sujets précis qui recouvrent un grand nombre des aspects et fonctions envisageables en tenant compte également de ce qui est facilement réalisable et, bien sûr, des limitations de crédit.
6. Dans le souci de laisser au spectateur le choix d'une interprétation différente des phénomènes musicaux qui lui sont présentés, il faut qu'il puisse ressentir, à travers l'exposition, un certain ton de remise en question, d'inachèvement à la lecture des textes qui lui seront soumis.

En fonction de ces quelques points forts, le scénario suivant (résumé) fut soumis à la direction, qui l'approuva.

Pour quatre sous de musique. À l'entrée, un juke-box visait à faire prendre conscience au visiteur combien la musique de consommation se trouve éloignée de musiques pleines de sens et de fonctions. Suivaient une dizaine de secteurs

dans lesquels les instruments de musique étaient mis en scène au milieu d'éléments de reconstitution de l'habitat original et, dans certains cas, renforcés par une illustration sonore ou un montage audiovisuel (dias et son).

Les sept notes-couleurs de l'univers de la musique indienne constituaient une sorte de pont avec notre conception de la musique, puisque ces notes laissent deviner une théorie musicale sous-jacente. Instruments présentés : deux *vînâ*, l'une du Nord, l'autre du Sud de l'Inde ; une paire de *tabla* et *bayan*. Autres objets : six figures de temple en bois sculpté représentant des personnages féminins jouant des instruments.

Le baptême de la pirogue chez les Iatmul de Papouasie Nouvelle-Guinée : ici, le son des instruments fait entendre la voix des ancêtres et le créateur originel, le crocodile, se manifeste par le tambour d'eau. Ce secteur, dans lequel était reconstitué le fronton d'une maison commune, était complété par un montage audiovisuel (dias et son). Les instruments exposés étaient au nombre d'une cinquantaine. On y reconnaissait entre autres deux tambours à fente en forme de crocodile, respectivement de 3 et 4 m de long ; de très nombreuses flûtes et trompes traversières décorées ; des tambours d'eau ; des tambours en sablier ; des cithares et arcs musicaux ; de même que les autres éléments du rituel, notamment les accessoires nécessaires aux parures cérémonielles. Tous ces objets, exposés dans des vitrines, avaient été empruntés au Museum für Völkerkunde de Bâle.

Les tambours qui parlent. Le langage tambouriné dans toutes ses variations, agrémentées de l'agrandissement d'une page de la bande dessinée *Oum Pah Pah le peau-rouge* confronté au langage tambouriné. Instruments exposés : trois tambours à fente du Cameroun et du Zaïre ; deux tambours d'aisselle du Nigéria et de Côte-d'Ivoire.

Les tambours qui mangent. Chaque année à Salvador de Bahia, au cours d'une cérémonie, on nourrit les tambours du *candomblé* pour entretenir leur force d'invocation des divinités *orisha*. Instruments exposés : trois tambours capelongo d'Angola ornés de parures rituelles.

Le « Bumba-meu-boi ». Un exemple de syncrétisme musical : musique, rythme, chorégraphie, thème et costumes dénotent une origine complexe révélant trois composantes de la formation de la culture brésilienne : l'apport amérindien, l'apport africain et l'apport occidental. Le spectacle du « Bumba-meu-boi » constitue l'un des nombreux exemples de syncrétisme musical dans le Nord-Est du Brésil. Son thème met en scène la condition et les rapports de l'esclave vis-à-vis de son maître, grand propriétaire latifundiaire. Vingt-deux personnages et animaux grandeur nature étaient mis en scène sur une estrade.

La vraie musique est celle de la forêt. Chez les Yukuna d'Amazonie colombienne, les instruments ne sont joués qu'à l'intérieur de la maison des hommes, pour signifier à l'extérieur ce que font les humains à l'intérieur. Les seuls instruments joués à l'extérieur sont les flûtes du Yurupari, dont le son se mêle au fond sonore et

Fig. 2 : Le tambour sur mortier touareg *tendey*. Photo MEN, Walter Hugentobler.

grave de la nature. Paradoxalement, ces flûtes étaient absentes du secteur, puisque trop sacrées pour figurer dans les collections. En revanche, les tambours rituels à fente suspendus obliquement, ainsi que les hochets, sonnailles, flûtes de Pan et trompes droites figuraient dans l'esquisse de maison commune matérialisée par un pan de toit en feuilles de palmier.

De la calebasse aux chants de guérison : la vièle touarègue *anzad* est parfois utilisée dans le cadre de musiques curatives. En outre, la vièle *godié* des Zarma ou *gogué* des Haoussa du Niger est jouée pour favoriser la transe de possession par la divinité qu'on désire consulter. Instruments : vièle monocorde touarègue et djerma.

Le tendé *touareg, reflet de la hiérarchie*. Le tambour sur mortier est utilisé exclusivement par les femmes de la classe des serviteurs, puisque ce sont elles qui pilent le mil du matin au soir. Comme celui de la vièle monocorde touarègue, le répertoire des chants de *tendé* comprend de nombreux airs et rythmes de guérison. Pourtant, *imzad* et *tendé* ne sont jamais associés. Est-ce le reflet de l'ordre social, fortement hiérarchisé, chez les Touaregs ? Ce secteur était composé de vitrines et d'une tente touarègue complète, pourvue de tous ses accessoires, d'une vièle monocorde, d'un tambour sur mortier et d'un tambour d'eau. Dans le même espace, un montage dias-son animait la section.

Instruments de musique haoussa. Les musiciens savent profiter des biens et facilités que leur offre la vie sédentaire, comme des «bienfaits» matériels de la civilisation occidentale: boîtes de conserve, stylo bille, plastique, etc. De même, il est beaucoup plus facile de confectionner une flûte à partir d'un tuyau de plastique qu'au moyen d'une fragile racine d'acacia. Instruments exposés: flûte en matière plastique, deux hautbois et deux tambours.

Vitrine «tambourins». A In-Gall (Niger), les femmes songhai accompagnent leurs chants et danses du rythme du tambourin. Pour en augmenter la force et lui conférer un pouvoir magique, elles le décorent ou le font décorer de formules et de dessins magico-religieux. Instruments exposés: cinq tambours sur cadre, ainsi qu'un recueil de formules magico-religieuses.

Certains des secteurs étaient accompagnés d'une illustration sonore, ce qui conférait à l'ensemble une sorte d'atmosphère de foire plutôt agréable:

Les sept notes-couleurs de l'univers (durée: 9'15)
1. Extrait du *râga* Malkauns: «Ô Seigneur Shiva, Shiva, tu es le maître de la joie...», chanté le soir. Chant, *tanpura* (luth à 4 cordes): Mohan Lal Bharai. Enregistrement Laurent Aubert, Népal, 1973, 5'.
2. Extrait du *râga* Patamanjari. Joué tôt le matin, au printemps. *Sitar* (luth à 6 + 12 cordes): Mahmud Mirza; *tabla:* Wishanath Misra. Enregistré à Bombay, janvier 1977, 4'15.

Les tambours-qui-parlent (durée: 5'25)
1. Tambour à fente, Topoke, Zaïre.
2. Tambour à fente (petit), Bambala, Zaïre.
3. Tambour à membrane *ngoma*, Bambala, Zaïre.
4. idem, seul.
5. Tambour-d'aisselle, Yorouba, Nigéria.

Les tambours-qui-mangent et Bumba meu boï (durée: 9'15)
1. Tambours à membranes (*rum*, *rumpi*, *lé*), Nord-Est du Brésil, cérémonie pour la divinité Eshu.
2. Tambours et chant, Nord-Est du Brésil, cérémonie Umbanda.
3. *Sambinba do Para*, Nord-Est du Brésil.
4. Ecole de samba «Mangueira», Rio. Enreg. F. Borel, Rio, 1969.
5. *Pedro Pedreiro*, chanté par Nara Leão.

La vraie musique est celle de la forêt (durée: 9'30)
Enregistrements effectués en Amazonie colombienne par P.-Y. Jacopin chez les Indiens Yukuna, en 1969-1971. Archives sonores du MEN, Ja 111, 117-120, 123, 127.
1. Trompes sacrées du Yurupari (non exposées, car trop sacrées).

2. Flûte à coulisse, hochets métalliques (boîtes de conserve) et chant (+ trompes sacrées).
3. Tambours à fente, hochets en matière végétale, chant, sifflet ocarina.
4. Trompes droites en balsa décoré.
5. Flûtes de Pan.

Deux autres petites salles de l'exposition étaient consacrées à la systématique des instruments de musique selon Hornbostel et Sachs et divisées en quatre grandes vitrines illustrant les quatre catégories organologiques à travers une centaine d'instruments.

Le bilan de cette exposition peut être résumé de la façon suivante:

- Réaliser une exposition de ce genre comportait un risque d'autant plus grand qu'il n'existait pratiquement pas de modèle (peu d'expériences dans le domaine des expositions «ethnomusicologiques»); il fut d'emblée décidé de ne pas réduire cette exposition à un étalage d'instruments; l'accès en serait difficile au «grand public».
- L'itinéraire de l'exposition fut élaboré au Musée de manière à ce que le visiteur remette en question dès le début son propre «contexte» musical, et ceci grâce à une certaine forme de provocation. Les sujets choisis (dont la disparité fut plus ou moins imposée par les circonstances) furent placés dans un certain ordre qui facilitait la transition pour le spectateur: la musique indienne est relativement connue; elle possède une théorie reposant sur une intellectualisation dans une certaine mesure comparable à la nôtre. De plus, la beauté des objets (instruments) est immédiatement perceptible. Par contre, cette musique est partie intégrante de la vie, de la nature et des croyances.
- Avec les latmul, l'instrument reste un «bel objet» (art latmul de la sculpture). Mais la différence et la distance prédominent. Le langage tambouriné est l'un des grands mystères des musiques non européennes, et surtout africaines. La musique brésilienne est un exemple, unique en son genre, de syncrétisme musical. L'expression musicale des Yukuna est certainement celle qui reste la plus éloignée de la nôtre. Les instruments utilisés au Sahel reflètent clairement le mode de vie et la structure sociale de ses habitants. Enfin, la systématique des instruments de musique revêt un aspect purement didactique et esthétisant. Elle ne doit pas être considérée comme une fin en soi.

Les échos

Etant donné le risque évoqué plus haut, il était intéressant de connaître les réactions du public à travers l'œil de la critique. Nous étions-nous exprimés assez clairement? Subsistait-il des malentendus? En guise de réponse, voici quelques extraits de presse.

«Dès l'entrée, écrit J. S. dans le *Journal de Genève* du 20 novembre 1977, un juke-box rappelle, de manière un peu provocante, la musique industrielle du XX^e^ siècle.» Mais sa conclusion est assez conforme à nos intentions: «[...] on constate que la musique occidentale est un acte esthétique individuel, une activité artistique séparée des autres activités autant dans l'espace que dans le temps. La notion de musique elle-même est un concept dont les limites sont beaucoup plus floues dès qu'on s'éloigne de l'Occident. Partie intégrante de fêtes rituelles, étroitement liée à des états seconds, [...] la musique est expression de l'ordre cosmique [...] et associée à la crainte, au sacré, au mystère.»

En revanche, *Construire* (Migros-Zurich, 20 juillet 1977) s'insurge contre ce genre d'approche: «Est-ce que cette entrée en matière, théâtrale à l'excès, se justifie par un besoin impérieux de rompre l'ethnocentrisme dont tout visiteur est immanquablement affligé du seul fait de son appartenance à la race blanche [...] ? Les vues scientifiques semblent en l'occurrence s'être laissé gauchir par des jugements de valeur dont les poncifs de défaitisme intellectuel l'emportent sur la clairvoyance réfléchie. [...] Après tout, il se peut que les ethnomusicologues occidentaux ne connaissent dans leurs sociétés que la musique des juke-box».

Sous le titre «Davantage de questions que de réponses», le *Bund* (Berne, 1^er^ septembre 1977) se demande si l'on peut «exposer la musique, présenter des organismes et fonctions sociales à l'intérieur de vitrines, et démontrer les rapports multiples entre musique et société dans les locaux d'un musée» et constate: «Ce ne sont pas là les seules questions qui se posent au visiteur [...]. Les réponses, les explications globales, il ne les trouvera finalement qu'esquissées.»

La *Neue Zürcher Zeitung* (Zurich, 2 septembre 1977) déclare: «Elle est révolue, l'époque où l'on croyait pouvoir rentrer chez soi avec un chant esquimau enregistré, le disséquer et le 'comprendre' par des méthodes occidentales. [...] Celui qui veut saisir l'essence d'une pratique musicale vieille de plusieurs générations, sinon de plusieurs siècles, doit commencer par envisager cette expression musicale dans le cadre de vie des cultures envisagées.»

Et la *Revue musicale suisse* (Lausanne, décembre 1977) de conclure: «[...] On ne s'ennuie à aucun moment et on quitte le musée plein d'idées et sans aucun sentiment de fatigue.»

L'exposition *Pom pom pom pom : une invitation à voir la musique*
(du 31 mai 1997 au 18 janvier 1998)

En 1997, la seconde exposition s'est préparée dans un tout autre contexte de remise en question des principes muséographiques conventionnels et s'est inscrite dans un cycle de trois expositions successives consacrées à la perception de l'art dans nos sociétés occidentales : successivement *Pom pom pom pom* (1997), *Derrière les images* (1998) et *L'art c'est l'art* (1999).

La problématique était ici de présenter une réflexion sur la « bande-son » de notre époque et les activités qui s'y rapportent. Libre d'associer à sa guise les textes, les objets, les sons et les images qui lui étaient présentés, le visiteur était amené à s'interroger sur la manière dont la musique intervient pour influencer sa vision du monde. Pour cela, chaque propos, chaque objet, chaque extrait musical était confronté à un contrepoint engendrant la réflexion (les idées naissent des oppositions).

À l'occasion de cette exposition, le MEN a entièrement sonorisé l'espace disponible, ce qui constituait une première dans ces lieux. Après avoir résolument écarté l'usage du casque – histoire d'éviter une « zombification » des visiteurs – et renoncé à l'idée de « douches sonores », trop contraignantes pour la scénographie, nous avions décidé d'assumer pleinement la présence de la musique dans l'espace, en jouant la carte de la « sculpture sonore ». Pour ce faire, un faux plafond fait d'épais panneaux de laine de verre fut installé dans la grande salle. Afin d'éviter la cacophonie, il s'agissait ensuite d'articuler les neuf points sonores de l'exposition. Les commissaires de l'exposition, Marc-Olivier Gonseth et l'auteur de ces lignes, ont développé le concept musical en associant un grand nombre d'extraits musicaux au contenu des secteurs. Le concept a ensuite été discuté avec un musicien genevois, Dominique Barthassat, qui s'est chargé de le développer et de l'enrichir en ajoutant un fond sonore fait de bruits et de sons naturels et synthétiques, ainsi que d'extraits de musique contemporaine. Synchronisés par trois, les neuf points sonores ainsi obtenus diffusaient une composition musicale à la fois globale et focalisée à travers laquelle les visiteurs étaient amenés à se frayer un chemin.

Une sélection d'instruments de musique, n'étant pas « partie prenante » de l'exposition, étaient exposés en hauteur, formant une sorte de frise sur les murs de la grande salle, et « regardaient » en quelque sorte les visiteurs. Ils avaient été choisis en fonction de leurs qualités esthétiques et de leur originalité formelle.

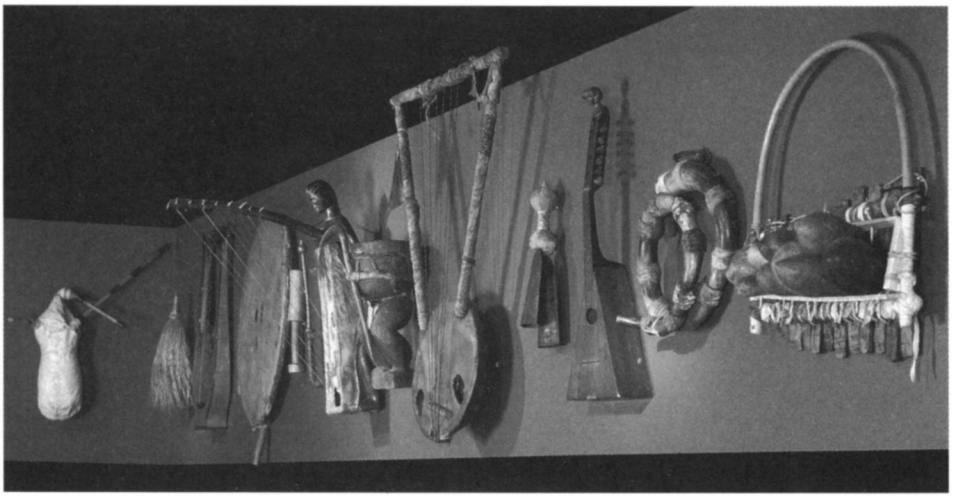


Fig. 3: Frise d'instruments «spectateurs». Photo MEN, Alain Germond.

Première partie

Dans trois espaces fermés successifs, sortes de huttes au caractère intimiste, l'exposition investissait tout d'abord l'espace du «je», l'expérience intérieure et la dimension cérémonielle: bruissement du silence à partir duquel toute musique s'organise, besoin de faire le vide, offert par la pratique de la méditation; désir de faire le plein, manifesté par l'attrait des liturgies laïques et religieuses.

1. *Le seuil du silence*
- Contenu visuel: froid, cellule bleue.
- Contenu musical: le silence; motif principal: souffle, microcosme sonore.
- Contrepoint: eau, bruits métalliques.
- Tableau d'instruments au mur extérieur: violon muet et cithares sans cordes, Tanzanie.
- Vitrines: œuvre monochrome, partition de John Cage, statuette mende, parfum «Silences» de Giacomo, bague de silence (sorte de labret rituel) senoufo de Côte-d'Ivoire, masque pende du Zaïre à bouche obturée, sourdine de trompette, boules Quiès, marteau de tribunal, sonnette de président de séance, etc.

2. *L'appel du vide (la méditation)*
- Contenu visuel: lieu de prière.
- Contenu musical: la mélopée; motif principal: musique tibétaine.
- Contrepoint: chœurs bunun, musique occidentale de méditation.
- Tableau d'instruments au mur extérieur: cloche d'autel bouddhique, tambour à boules fouettantes, trompes.

Fig. 4 : Vitrine avec objets liés au silence. Photo MEN, Alain Germond.

- Vitrines: œuvre monochrome, feuillets de notation de trompe *dung-chen* tibétaine, masque bikom du Cameroun, bouddha en méditation du Japon, chapelet musulman, appareil à faire le vide, Lie Tseu: *Le vrai classique du vide parfait.*

3. *L'essence du pein (la transcendance)*
- Contenu visuel: autel dans un salon BCBG.
- Contenu musical: musique religieuse intimiste; motif principal: chant grégorien, aria/cantate de Bach (*Erbarme dich* et *Ich habe genug*).
- Contrepoint: chamanisme yakoute et appel à la prière islamique (*muezzin*).
- Tableau d'instruments au mur extérieur: tuyaux d'orgue.
- Vitrines: œuvre monochrome, antiphonaire de chant grégorien (plain-chant) du XIII^{e}-XIV^{e} s.; figure moba du Togo, livre de messe, maquette d'échelle, de fusée Ariane, panneau de commande d'ascenseur, bouteille de Romanée-Conti 1944.

Deuxième partie

Dans sa deuxième partie, l'exposition évoquait l'espace du «nous», des rencontres et des affirmations sociales: fusion communautaire à travers le chant, la danse, la fête; distinction sociale par le recours à un style musical particulier ou par le rejet du goût de l'autre; expression d'une origine ethnique ou nationale par l'emblématique et la typification.

1. *Transes en danses (la fusion communautaire)*
- Contenu visuel: pavillon festif, carnavalesque, sur le modèle du clando africain.
- Contenu musical: la transe; motif principal: gospel, techno, salsa.
- Contrepoint: musique de guérison, vaudou.
- Vitrines: masques de Venise, tschokwe, masques du Lötschental; frise décorative de masques africains, indiens et masques de Michael Jackson, de Johnny Hallyday, etc.

2. *Codes en vogue (la distinction sociale)*
- Contenu visuel: un garage, partie extérieure avec pompe à essence-vitrine et vitrine du garage, et partie intérieure avec mobilier contemporain pour présenter des objets attribués clairement à des styles de vie différents.
- Contenu musical: le style; motif principal: opéra, hard rock, musette, jazz.
- Contrepoint: acousmatique, Satie, chamber music.
- Objets et dérives: objets musicaux, kitsch musical désignant des groupes.
- Vitrines: objets-gadgets liés au look rock, à l'élite jazz, à la distinction classique, au «bal popu» musette.

3. *Sens etnik (faire reconnaître)*
- Contenu visuel: une boutique ethnique, un bazar.

- Contenu musical: l'emblème régional ou national; motif principal: tango, musique arabe, reggae, baoulé.
- Contrepoint: flamenco, *Ranz des vaches*, celtique, *Aux armes, etc.*
- Objets et dérives: vêtements, nourriture, objets artisanaux et art d'aéroport d'Europe du Sud, du Nord, d'Afrique, des Amériques et du Moyen-Orient.

Troisième partie

Elle abordait l'espace du «ils», l'importance de la musique dans les rapports de force qui structurent les sociétés contemporaines: effets de foule au concert en plein air comme au stade de football ou lors des manifestations de rue; production et consommation de masse au supermarché, à l'aéroport et au restaurant; alignement et conformité sur les lieux d'endoctrinement idéologique produisant résistance et contestation sur d'autre fronts.

Cadre visuel général: prison transparente, village planétaire dirigé par Big Brother, mélange de fascisme et de convivialité, de contrôle et de révolte sociale. Tapis roulant au centre; lumière froide; instruments dans des poubelles (matière première dont on peut se passer, réduits à l'état de déchets, sujets à l'obsolescence, manipulables à souhait, ne ralliant plus par eux-mêmes): cordophones, idiophones... tambours, guitares... grandes photos sur les murs.

Objets: signes de pouvoir et signes de révolte.

1. *Alignez, couvrez (pouvoir: la mise au pas, la concentration; contre-pouvoir: la manif)*

- Contenu visuel: effet de foule, effet d'alignement.
- Contenu musical: la musique de foule; motif principal: chant de *Marines*, la musique militaire (Général Guisan), le match de football (Pink Floyd), le Band Aid.
- Contrepoint: le festival rock (Woodstock: *no rain*), la *street parade* (Arte), la manifestation (Chicago).
- Objets et dérives: iconographie murale sur toile, foule, manifestation sportive ou politique. Sifflets, fanions, briquets, packs de bière.

2. *Liquidation totale (la consommation)*

- Contenu visuel: rayon ménager.
- Contenu musical: la musique qui se vend et qui fait vendre; motif principal: la musique de supermarché, de gare, d'aéroport (*easy listening*, bruits de grands magasins, promotions gigot d'agneau), la variété (*boys bands*), la soupe fusionnée (*world music*).
- Contrepoint: la musique invendable, la musique minimaliste.
- Objets et dérives: soupières, paquets de soupe.

3. Tous en chœur (l'idéologie)
- Contenu visuel : alignement de bottes de combat.
- Contenu musical : le pouvoir et la contestation, discours totalitaires et libertaires.
- Motif principal : musique de Wagner, Strauss, discours d'Hitler, de Le Pen, *Also sprach Zarathustra*.
- Contrepoint : transgressions rap (NTM), Hendrix (hymne US).

Epilogue

L'exposition présentait enfin les nouveaux modes de communication audiovisuels, à travers la projection obsédante d'un *tag sonore* extrait d'Internet désignant de façon à la fois dérisoire et parodique la puissance et la froideur potentielles des technologies numériques.

Pom pom pom pom constituait une exposition «à la manière du MEN», à la fois caustique, sonore, colorée, esthétique et critique, soulignant la richesse du miroir que nous tendent les formes musicales les plus diverses et interrogeant à travers elles les pratiques, les croyances et les représentations de notre temps.

L'exposition a suscité de nombreux commentaires, dont voici quelques extraits :

«La musique c'est… la musique. Et «Pom pom pom pom», c'est Beethoven. Les gens du Musée d'ethnographie de Neuchâtel ont voulu aller plus loin que ces raccourcis, pour scruter les dessous de notre bain musical quotidien.» (*Le Matin*, Lausanne, 1er juin 1997)

«En neuf espaces sonores et visuels d'exposition, la musique n'apparaît plus comme innocente. Elle est manipulatrice et exploitée. Inspiratrice ou oppressante. Elle devient un objet de pouvoir, utilisée comme auxiliaire obéissante de l'endoctrinement idéologique ou économique. On la découvre aussi comme instrument propice à la méditation. Elle est le moyen d'influencer les réflexes identitaires. Elle se décline en vêtements et en objets de consommation. Elle s'impose également comme l'expression d'une origine ethnique et participe parfois au rejet de l'autre ou, au contraire, rassemble.» (*Coopération*, Bâle, 18 juin 1997)

«'*Pom pom pom pom*'. Malgré un titre percutant, croquant Beethoven et les vigoureuses initiales de sa 5e Symphonie, l'exposition du Musée d'ethnographie de Neuchâtel ne cherche pas à mettre en image la musique telle qu'elle est – ou a été – pensée, conçue, composée. Elle donne en revanche à voir la musique telle qu'elle est utilisée, perçue, consommée dans les diverses sociétés humaines. Fidèle à sa démarche 'ethnographique', et privilégiant l'effet de surprise, elle fonctionne essentiellement sur la base de la confrontation, volontiers abrupte, entre les symboles de diverses cultures et diverses époques. Le masque de Michael Jackson côtoie ceux de sorciers africains ou des masques de carnaval, le buste de Beethoven se retrouve avec des lunettes en plastique sur le nez.» (*L'Hebdo*, Lausanne, 3 juillet 1997)

«L'ensemble est terriblement efficace, bouscule avec humour les idées reçues et pousse le visiteur à réfléchir davantage sur l'apparente évidence de certaines valeurs musicales. En sortant de l'exposition, il écoutera à coup sûr d'une oreille différente ses musiques préférées.» (*Femina*, Lausanne, 6 juillet 1997)

«On vous parlera moins de notes que de résonance. Car la musique a une histoire sociale. Elle a – et elle est – un contexte, une ambiance. Il fallait oser aborder son statut social, le sien et celui de son vilain frangin, le bruit. Les auteurs ne font finalement pas beaucoup de différence entre musique et autres sons. Ils ont un seul contraire: le silence. Mais jamais l'exposition ne s'enlise dans la cacophonie. [...] Avec «*pom pom pom pom*», encore une fois, le Musée d'ethnographie nous donne des leçons de scénographie. L'expo est un délice de promenade et un grand moment de réflexion.» (*Le Nouveau Quotidien*, Lausanne, 8 août 1997)

«L'exposition compte sur l'imagination du public. Beaucoup d'objets, de textes d'accompagnement, de poèmes et de commentaires ne dévoilent leur rapport à la musique qu'une fois assimilés dans la tête des spectateurs. Pas d'explications d'ordre didactique, mais beaucoup de simples allusions, et souvent on reste perplexe, à se demander si les exposants se sont facilité la tâche ou si leur imagination fait défaut. [...] Ce qui reste, c'est une impression mitigée, d'autant plus que l'affiche remarquable promet plus que ce que finalement l'exposition arrive à tenir.» (*Der Bund*, Berne, 19 août 1997)

Conclusion

D'un côté, on avait affaire à de courtes séquences tentant de recréer des fragments de réalité qui devaient expliquer au visiteur ce qu'était la musique des autres et dans quel contexte elle était censée être produite. L'imagination du visiteur était mise à contribution pour compléter un tant soit peu les lacunes laissées par une scénographie plutôt sommaire et parfois maladroite.

La seconde exposition, avec ses environnements (sur)chargés de symbolisme, laissait paradoxalement peu de place à l'imaginaire en imposant de manière presque autoritaire une réflexion guidée par le tissage serré que constituait la succession d'objets, de textes, de poèmes et de sons.

Si *Musique et sociétés* s'inscrivait dans une muséographie traditionnelle «grand public», faisant la part belle à une lisibilité immédiate, «terme à terme», elle s'inspirait aussi d'une ethnomusicologie privilégiant l'approche anthropologique de la musique et l'organologie. Avec *Pom pom pom pom*, ces principes ont été remis en question et ont fait appel à une vision sociétale au deuxième degré du rôle de la musique, en incitant le visiteur à se poser des questions plutôt qu'à lui servir des réponses. Ce faisant, les auteurs de l'exposition ont aussi souhaité attribuer un nouveau rôle à l'ethnomusicologie, celui d'envisager l'étude des représentations de la

musique dans nos sociétés occidentales contemporaines et plus seulement celui de faire étalage de connaissances qu'elle prête à des groupes sociaux mais dont, finalement, elle ne peut garantir l'authenticité.

Il serait alors possible de résoudre ce problème en réalisant une exposition qui fasse étalage des représentations que nous nous faisons de la musique d'une société donnée, comment nous l'entendons, comment elle est reliée à nos schémas de perception à travers notre culture musicale. Parallèlement, il serait intéressant de montrer le travail de l'ethnomusicologue en expliquant le processus d'enquête dans son ensemble, avec ses incertitudes, ses questions, ses doutes, les problèmes liés à l'acculturation, au changement, aux surprises que réservent ces changements par rapport aux idées reçues, aux clichés et raccourcis que notre société utilise couramment. Elle devrait aussi être complétée d'un point de vue symétrique, celui des membres de la société étudiée quant à notre propre musique occidentale, qu'elle soit «classique» ou de variétés. Peut-être arriverait-on ainsi à présenter au public une sorte de phénomène social total qui expliquerait mieux la place de la musique dans une société.

Bibliographie

BOREL François et Ernst LICHTENHAHN
1978 «L'exposition 'Musique et sociétés'», *in: Ville de Neuchâtel. Bibliothèques et Musées 1977:* 125-127.

BOREL François, Marc-Olivier GONSETH,
Jacques HAINARD et Roland KAEHR éds
1997 *Pom pom pom pom: musiques et caetera* (catalogue d'exposition). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.

BOREL François, Marc-Olivier GONSETH, Jacques HAINARD et Roland KAEHR
1998 «Musée d'ethnographie», *Bibliothèques et Musées de la Ville de Neuchâtel 97* (Neuchâtel): 137-168.

GHK
1997 *Pom pom pom pom: une invitation à voir la musique* (Texpo 4). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.

LICHTENHAHN Ernst
1977 «Exposer la musique?», *in: Musique et sociétés* (catalogue de l'exposition). Neuchâtel: Musée d'ethnographie: 41-44.

Résumé Deux expositions, réalisées à vingt ans d'intervalle au MEN, ont eu pour thème la musique. La comparaison des approches thématiques, des scénarios et des réalisations scénographiques de chacune d'entre elles, ainsi que des commentaires critiques parus dans la presse permet de se faire une idée de l'évolution de la manière de présenter la musique dans un musée d'ethnographie ou musée de société. À l'occasion de telles manifestations « grand public », la disipline ethnomusicologique elle-même peut aussi se revaloriser en remettant en question ses options épistémologiques pour devenir peut-être plus transparente et moins confidentielle, et par là même enrichir son champ d'investigation.

Muséographier un salon de musique ?
Le cas du Yémen

Jean Lambert

L'une des principales conclusions de mes recherches sur la musique à Sanaa, c'est qu'il n'est pas souhaitable d'isoler cette musique traditionnelle de son contexte d'interprétation ou, comme disent les Anglo-Saxons, son contexte de performance. Pour le chant de Sanaa en particulier, l'expérience que l'auditeur peut en avoir sur une scène occidentale diffère radicalement de celle qu'il en a dans son contexte : dans le « salon de musique » (*magyal*), elle y est nettement plus intense. C'est ce dont témoignent de nombreux musiciens (Lambert 1995), ainsi que tous ceux qui, comme moi, ont expérimenté les deux situations pour le même répertoire. Il y a donc une nécessité spécifique d'évoquer ce contexte, à l'intention de toute personne étrangère à cette culture et désireuse de la comprendre.

À Paris, une telle évocation se fait dans les meilleurs théâtres spécialisés, comme à la Maison des Cultures du Monde, où l'on projette un film documentaire avant ou après la représentation. Cependant, d'autres arguments plaident en faveur d'une présentation plus durable et plus concrète, de type muséal, qui s'inspire des caractéristiques propres au salon yéménite, tout en prenant en compte la fascination exercée par l'idée même de « salon de musique » dans la culture occidentale. Ayant été sollicité de deux manières très différentes pour réfléchir sur une telle présentation muséale[1], il m'a paru intéressant de combiner ces deux approches, tout en essayant de poser le problème à la fois sur le plan scientifique et sur le plan muséographique.

Rappelons d'abord les principales caractéristiques du *magyal* yéménite, ce cérémonial masculin que j'ai déjà décrit à de nombreuses reprises et que j'envisagerai à un double niveaux : un niveau général et un niveau musical.

---

1 J'avais été sollicité par le Musée National du Yémen et un cabinet de consultant hollandais pour faire un avant-projet sur la présentation des instruments de musique dans la rénovation en cours du Musée. Cette réflexion avait été menée en collaboration avec Laure Bernard, attaché multimédia au Service Culturel de l'Ambassade de France à Sanaa, et Pascal Privet, cinéaste ; simultanément, pour les Journées d'Etudes de la SFE de Carry le-Rouet en mai 2002, le même thème s'était imposé à moi naturellement.

Fig. 1: La place d'honneur du *mafraj*. Photo: P. Maréchaux.

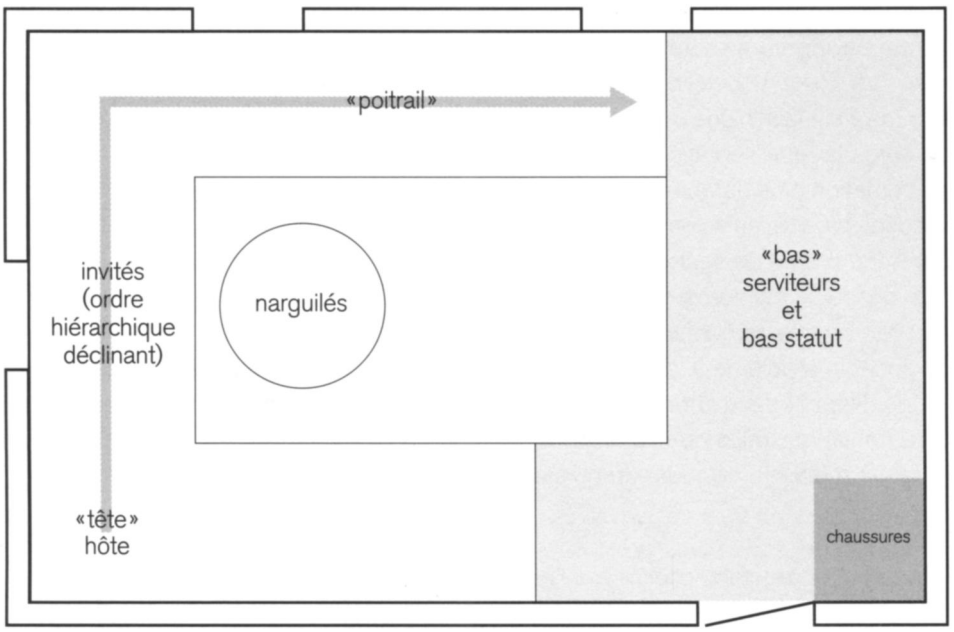


Fig. 2: Le plan du *mafraj* et de son occupation.

Les aspects généraux, non-musicaux, du cérémonial *magyal*

À mi-chemin entre le privé et le public, le *magyal* yéménite est une réunion qui se tient chaque après-midi, en général au domicile d'un particulier. Elle rassemble principalement les hommes, mais les femmes ont un type de réunion équivalent, la *tafrita*. La réunion est accompagnée de la mastication du qat, une plante stimulante (comparable à la coca des Andes). Des salons de même type, principalement masculins, existent un peu partout dans la Péninsule arabique, avec une vie sociale similaire centrée sur la consommation du café (*diwâniyya* du Golfe, *manzûl* de Syrie),

À Sanaa, la réunion se passe dans un grand salon en forme de rectangle allongé, le *mafraj*. Ce mot désigne à la fois le « lieu où l'on se détend » et le « lieu d'où l'on contemple ». La pièce est confortablement meublée de matelas, d'accoudoirs et de coussins. Le luxe de l'ameublement est relatif à la richesse de la famille. Les murs sont décorés, en particulier au-dessus de la place d'honneur. L'air est soigneusement contrôlé pour obtenir une atmosphère chaude et humide.

Les participants sont installés, le corps « accoudé », selon une disposition soigneusement ordonnée et parallèle. Ils sont parfois très proches les uns des autres, surtout s'il y a du monde, par exemple dans les mariages. L'espace de la pièce est hiérarchisé selon le confort, mais aussi selon la vue qu'on a sur l'extérieur, et surtout selon l'éloignement de la porte d'entrée. Le maître de maison et les invités d'honneur se trouvent invariablement à la « tête de la pièce », les personnages intermédiaires en son « torse » (*sadr al-makân*), enfin les personnes socialement marginales ou les jeunes en sa partie « basse » (*'asfal*), près de la porte.

Le plaisir d'être ensemble est d'abord celui d'être entre gens du même monde, avec qui l'on partage des valeurs. C'est ce qu'exprime tout un folklore oral du *magyal*, dont les racines culturelles sont très anciennes.

L'un des effets les plus communément attribués au qat par les consommateurs eux-mêmes est qu'il leur fait parcourir trois étapes psychologiques, des « états d'humeur » qui doivent idéalement se succéder pour que la séance soit harmonieuse et agréable :

1. Dans un premier temps, les convives arrivent, saluent l'assistance, s'installent dans le brouhaha, ouvrent leur botte de qat, etc. Ces préparatifs sont prétexte à plaisanteries, cris, et effusions pour ceux qui se retrouvent après une longue séparation.
2. Dans le courant de l'après-midi, la conversation devient plus sérieuse. Suivant leurs centres d'intérêt, les convives échangent points de vue personnels et informations sur des sujets de tous ordres : religieux, politique, social, culturel ou artistique.
3. À la fin de l'après-midi, la conversation s'éteint, chacun devient silencieux, comme tourné en soi, en une méditation intérieure. Cette « phase » est souvent appelée « Heure de Salomon » ; elle est investie de riches significations symboliques (Lambert 1995, 1997). C'est aussi la phase où se joue la musique, c'est donc elle la plus importante pour ce qui nous concerne.

Les aspects musicaux du cérémonial

La musique est préparée par les deux phases précédentes, car c'est pendant ces moments d'interaction intense entre les participants que le musicien étudie ses futurs auditeurs pour savoir ce qu'ils attendent de lui, consciemment ou, plus subtilement, inconsciemment. C'est ainsi que le musicien pourra ensuite entamer une mélodie nostalgique pour des vieux, une autre plus rapide pour des jeunes, un poème érotique pour un connaisseur, et surtout qu'il jouera sur l'ambiguïté des formes et de la poésie pour séduire des puritains, etc... Tout ce qui se passe pendant la séance, longue de plusieurs heures, affecte donc profondément la musique.

Je ne m'étendrai pas ici sur les nombreuses procédures de l'écoute active, que j'ai abondamment décrites ailleurs : le commencement du chant, qui ne doit pas être demandé, mais qui doit venir spontanément du musicien ; l'entrée progressive du musicien dans la musique, avec une accélération du tempo de chaque mouvement de la suite ; les paroles d'encouragement ou d'exclamation que lui adressent les participants au cours de la performance (ce qui demande une certaine expérience) ; enfin, tout le cérémonial de la fin du chant : prière, lecture silencieuse du Coran, formules de félicitations conventionnelles, plaisanteries ironiques adressées au musicien, etc... Enfin, au moment du coucher du soleil, cette confrontation très particulière de la musique profane à l'appel à la prière, et la soumission de la première au second.

Comment définir exactement ce type de réunion ? Peut-on parler de cérémonial, voire de rituel ? Ce qui est remarquable est qu'il y a de nombreuses conduites conventionnelles, mais que tout un discours tend à occulter en insistant plutôt sur leur caractère informel. Compte tenu de ces données ethnographiques sommairement résumées, demandons-nous comment construire une représentation de ce cérémoniel qui soit à la fois attractive et informative. Et comment montrer ce que c'est de vivre la musique dans l'intimité d'un salon traditionnel au Yémen, donc dans un contexte anthropologique particulier. Mais auparavant, il faut se demander pourquoi le faire, et à qui s'adresse une telle représentation muséographique.

Pourquoi ?

Pourquoi donner du *magyal* une représentation muséale ? Cette première question ne va pas de soi et mérite d'être posée.

Le *magyal* a en soi une dimension théâtrale, de représentation : le lieu, décoré, les frises de plâtre sur le mur, la lumière colorée des vitraux. Pour chaque maison, l'ameublement est nécessairement le plus beau que la famille puisse détenir : un narghilé, des plateaux en cuivre, des tables-coffres, des coussins, des crachoirs en cuivre. Enfin les costumes sont, chez les hommes, l'équivalent de cos-

tumes de fête. Et pour un public yéménite, compte tenu des transformations actuelles très rapides du costume, cela peut devenir un sujet important de contemplation et de réflexion. Ce lieu a d'ailleurs fait l'objet de représentations muséographiques au Musée d'ethnographie de Sanaa, dans le but de montrer la vie sociale au Yémen : d'abord dans les années soixante dix par la Française Claudie Fayein, puis dans les années quatre-vingt par une équipe de Hollandais. Il y avait une reconstitution de *mafraj* avec des mannequins, des femmes buvant le thé, fumant le narghilé, etc.

Ce qui se passe dans un *magyal*, je l'ai qualifié dans mes travaux ethnographiques de « cérémoniel ». Jusqu'à aujourd'hui, je ne suis pas sûr que ce soit le terme le mieux indiqué, mais c'est sans doute le moins mauvais. Il y a là quelque chose d'une mise en scène sociale. Éventuellement, cette dimension théâtrale pourrait être mieux servie par le cinéma documentaire que par la muséographie, mais comme il y a aussi toute une culture matérielle qui peut être observée, et même touchée, humée, palpée, la muséographie reste un outil intéressant pour faire découvrir ces réalités culturelles de la manière la plus directe qui soit, quitte à recourir au cinéma documentaire à titre complémentaire.

Il y a aussi une dimension visuelle, permanente, contemplative, du *magyal:* ce que l'on regarde au dehors, les façades, les jardins, peut permettre de valoriser l'architecture et l'urbanisme si particuliers au Yémen. Cette dimension a d'ailleurs été intégrée par la Télévision nationale qui, vers 16 h, commence toujours ses programmes par une demi-heure de musique yéménite qui s'écoule sur des images de nature, de montagnes yéménites avec leurs cultures en terrasses, de branches ployant dans le vent, d'oiseaux faisant du vol plané, ou encore de paysages urbains de façades et de toits de maisons traditionnelles.

D'autres considérations d'ordre plus spécifiquement musical sont à prendre en compte :

Il y a pour nous, Occidentaux, un intérêt tout particulier, je dirais « historique », à montrer une musique qui semble préfigurer notre musique de chambre, avant qu'elle ait fait l'objet d'une quelconque mise en scène à l'italienne, et dans une société où le concept même de scène n'existe pas encore. Sans verser dans un évolutionnisme étriqué, une telle comparaison peut être féconde, d'autant plus que nos collègues musicologues classicisants y sont sensibles : comme le disait Jacques Chailley à propos de la musique de salon du XVI^e^ siècle : « le laisser-aller qui entoure volontiers (la musique de salon) est peut-être [...] plus favorable à sa vitalité que l'éloignement des estrades à rampe lumineuse » (Chailley 1985 : 119-124, en se référant aux écrits de Lionel de La Laurencie et de François Lesure). Que l'on imagine : une musique raffinée, que l'on pourrait qualifier de « savante », mais dont le public est restreint à un groupe d'amis ou de parents, plus proche, plus intime, plus personnelle. Le musicien est là, au même titre que les autres convives. Il y a évidemment une relation très particulière entre le musicien et l'auditeur, qui contribue à donner forme à la musique. L'expérience du trac, par exemple,

n'y existe pas[2]. Il y a là des réalités psycho-socio-culturelles qui sont très étroitement liées à ce contexte, et qui me paraissent intéressantes de partager au delà de cette culture.

Il est inutile d'insister sur l'importance, chez les Occidentaux, et plus précisément dans notre perception des cultures de l'Orient, de l'idée de «salon de musique». Largement popularisée par le film de Satyajit Ray, elle s'attache à une sorte de microcosme idéal, de lieu paradisiaque où l'on goûte une musique «de chambre» à la fois spirituelle et sensuelle et où cette expérience s'adresse en même temps à tous les sens: contemplation visuelle et olfactive (on brûle de l'encens), etc... Dans les années soixante-dix, notre collègue Geneviève Dournon ne s'y était pas trompée en baptisant, «Salon de musique» la salle des instruments de musique du Musée de l'Homme. Elle l'avait aménagée pour y organiser des petits concerts de manière plus ou moins informelle, avec des sièges multifonctionnels en forme de cube, et le *gamelan* javanais à proximité, qui permettait de présenter des répétitions publiques. Y avait-il là plus qu'une métaphore ? Certes, il s'agissait d'une salle de musée assez classique, mais il y avait tout de même une vraie rencontre entre musique vivante et instruments de musique inertes, même si ce n'était qu'une fois par semaine, le dimanche après-midi. Le cas yéménite, par son caractère exemplaire, pourrait nous permettre d'aller plus loin dans cette direction.

À qui s'adresse-ton ?

Mais d'abord, à qui s'adresse-t-on ? À un visiteur de musée européen ? Ou à des visiteurs de musée au Yémen ? Étant moi-même sollicité pour deux projets, l'un au Yémen et l'autre en France, je suis contraint de m'interroger sur ces deux publics différents, car leurs attentes et leurs besoins en explications ne sont a priori pas les mêmes.

Réfléchissant sur la présentation de la musique vivante en Occident, Laurent Aubert constate qu'il y a pour l'ethnomusicologie un grand risque à «[...] traduire (la) vérité (des musiques de l'autre) en un langage qui n'est pas celui de l'autre, qui ne correspond ni à sa logique ni à ses modes d'expression» (2001: 24). La diffusion auprès d'un plus large public rend cet exercice encore plus problématique. Pour réussir à communiquer avec autrui, il faudrait donc plutôt «imaginer un cadre de référence qui englobe son univers *et* le mien» (Todorov 1989: 111, *cit. in* Aubert 2001).

Cette nécessité de réciprocité implique à l'évidence une démarche didactique dans notre présentation de l'autre, même si celle-ci s'appuie au départ sur

2 Mon expérience personnelle me semble très parlante: autant j'ai toujours eu le trac quand je présentais un morceau de saxophone dans mon conservatoire municipal, autant, dans ma longue pratique musicale yéménite, d'abord au Yémen puis en public et notamment à la télévision yéménite, je n'ai jamais ressenti le même sentiment de timidité, de perte de moyens, etc.

les aspects les plus aptes à fasciner et à attirer l'attention du public. À l'inverse, au Yémen, le public est habitué à un certain nombre de codes et d'informations qui n'ont pas besoin d'être rappelés. Cependant, il n'est pas inutile de créer une petite distance pour permettre aux Yéménites de porter un « regard éloigné » sur leur propre culture. Ainsi, lorsqu'ils ont pris connaissance de mon livre *La médecine de l'âme* par l'intermédiaire de sa traduction arabe, plusieurs lecteurs m'ont dit en substance : « Nous ne pensions pas qu'il était possible d'entrer dans la société yéménite et de l'explorer en profondeur à partir d'un sujet qui nous paraissait aussi futile que la musique ». Évidemment, j'ai pris cette phrase pour un beau compliment, mais j'ose penser qu'elle exprimait aussi quelque chose de profond, une prise de conscience distanciée de soi-même. De même, si j'ai fini par accepter de jouer de la musique yéménite en public, c'est avant tout pour faire toucher du doigt l'universalité de cette musique au public yéménite comme au public occidental, évidemment pas pour mener une carrière professionnelle.

À l'inverse, certains artistes du Tiers-monde peuvent être tentés de renvoyer à leur propre public une image de leur pays qui est entièrement construite par le regard de l'autre : je l'ai découvert avec un cinéaste yéménite qui reprenait (dans un commentaire en arabe d'un documentaire) un discours d'agence de voyage dans ce qu'il avait de plus naïf. À tout ceci, il faut ajouter que les visiteurs du futur Musée National de Sanaa seront en partie des touristes étrangers, tandis qu'une présentation de la culture yéménite dans un musée occidental ne saurait se faire sans un minimum de complicité avec les responsables yéménites de la culture.

Il y a donc peu de chance de parvenir jamais à un seul regard objectif, et ce n'est peut-être même pas souhaitable ; en revanche, il est indispensable de susciter diverses formes de regard croisé.

L'un des obstacles majeurs à ce regard croisé, c'est le qat, car c'est un sujet à la fois « exotique » et de plus en plus tabou. Tout en généralisant le commerce de l'alcool, la mondialisation a eu pour effet de montrer du doigt comme « drogue » cette substance très bénigne. Les organisations internationales en charge de la culture ayant intégré cette vision schématique, hégémonique et moralisatrice, il devient impossible d'évoquer ce sujet en images dès que l'on se trouve dans un cadre public (y compris au Yémen). En réalité, ce qui est le plus choquant pour des yeux non avertis, c'est le mode de consommation très spectaculaire et évidemment connoté d'ostentation machiste, avec la chique et les branches jetées en vrac : si les consommateurs yéménites étaient plus discrets comme les Éthiopiens, cela ne choquerait personne. En revanche, il serait très incongru de faire un diorama avec, sous forme de mannequins, des Yéménites mastiquant leur qat... Et pourtant, ça serait tellement réaliste !

Il est donc intéressant d'essayer d'imaginer ces deux présentations, à Sanaa et en Occident, de manière simultanée (et éventuellement complémentaire) afin de leur donner ce cadre de référence global.

Entre la reconstitution et l'évocation

Comment rendre compte de toute cette culture de l'écoute qui sous-tend un *magyal*, et comment la faire comprendre à un public étranger, non initié, ou même à un public yéménite jeune, qui ignore beaucoup, désormais, de ces pratiques en voie de disparition ?

Plusieurs problèmes se posent spécifiquement à la muséographie :

Des objets à montrer

En premier lieu, comme on le sait, les diorama sont passés de mode. Il faut reconnaître que l'obsolescence rapide des salles d'ethnographie du Musée de Sanaa (Dâr al-Sa'âda), n'est pas faite pour contredire cette évolution, avec leurs mannequins filiformes, ethniquement si marqués (et si déplacés)... On sait que les reconstitutions n'ont plus la même pertinence auprès d'un public qui est désormais mieux informé de ce qui se passe dans le monde, par la photo, le film, l'internet. En évitant les pièges de cette représentation naïve du réel, il s'agirait plutôt d'évoquer ce dernier par quelques objets marquants, mais aussi par des documents multimédia bien argumentés.

En même temps qu'il a un ameublement d'une grande simplicité, le *mafraj* est un espace à part : on y enlève ses chaussures comme dans une mosquée, c'est un signe de respect, il y a là une mise entre parenthèses qui ressemble assez à celle qui définit le domaine esthétique en Occident. Compte tenu de cela, un choix minimal pourrait consister à reconstituer le lieu avec sa décoration et son ameublement, surtout les matelas, les accoudoirs et les coussins, et de laisser ce lieu vide afin que les visiteurs de l'exposition puissent s'y reposer ; le visiteur occidental, en particulier, y découvrirait la sensation agréable de s'asseoir aussi près du sol, et même de s'y allonger. Simultanément, il pourrait voir de près certains objets comme un narghilé ou une cafetière, regarder des photos, visionner une vidéo, imaginer comment ce salon peut se remplir, et quelle place il pourrait lui-même y occuper. L'emplacement de la vidéo peut être assez facilement déterminé, puisque le petit écran a déjà trouvé sa place dans le salon yéménite : vers le bas, pas très loin de la porte, dans la plus petite extrémité du *mafraj*.

J'ai déjà évoqué le fait que le *mafraj* est un lieu d'où l'on contemple le paysage extérieur, par les fenêtres. Etant donnée l'importance de la contemplation du coucher du soleil pendant le *magyal*, ne pourrait-on pas imaginer, à la place des fenêtres, la projection sur écran d'un paysage urbain, avec des façades et des jardins intérieurs ? Il y aurait une ou plusieurs photographies, dont l'éclairage changerait au fur et à mesure, très lentement, selon le rythme réel du soleil.

Les instruments de musique seraient naturellement au coeur du dispositif muséal. Le luth yéménite *qanbûs* ou *tarab* mérite évidemment une attention parti-

culière car qu'il concentre des qualités patrimoniales qu'on ne rencontre nulle part ailleurs. Son aspect visuel de bel objet en bois tourné et peint, orné de marqueterie et d'une peau teinte, est facile à montrer dans un musée, et il peut même être considéré comme un objet-phare. Le problème se poserait cependant de trouver dans le *mafraj* l'endroit le plus approprié pour l'installer: contrairement au piano en Occident, cet instrument n'est pas arboré dans les salons; il est plutôt caché dans une pièce adjacente car la pratique de la musique instrumentale était jusqu'à récemment un objet un peu honteux, voire frappé d'interdiction religieuse. En revanche, on comprendra combien le fait de montrer un instrument de musique dans un espace public peut être révolutionnaire au Yémen... Toute exhibition d'un luth devra s'accompagner de commentaires sur la fabrication et sur les techniques de jeu, afin d'en revaloriser l'identité. Le deuxième instrument en usage, le plateau en cuivre (*sahn nuhâsî*), beaucoup plus modeste dans sa fabrication, devra, lui aussi, être nécessairement accompagné de commentaires et, éventuellement, d'un film sur sa spectaculaire technique de jeu (il est tenu en équilibre sur deux doigts.

Le contenu des chants peut être évoqué par un recueil de poèmes manuscrits (la *safîna*), posé sur un beau lutrin de bois et, éventuellement, assorti d'un écran d'ordinateur où l'on pourrait «feuilleter» les pages du manuscrit, y trouver les textes, leur traduction et des informations sur les formes musicales.

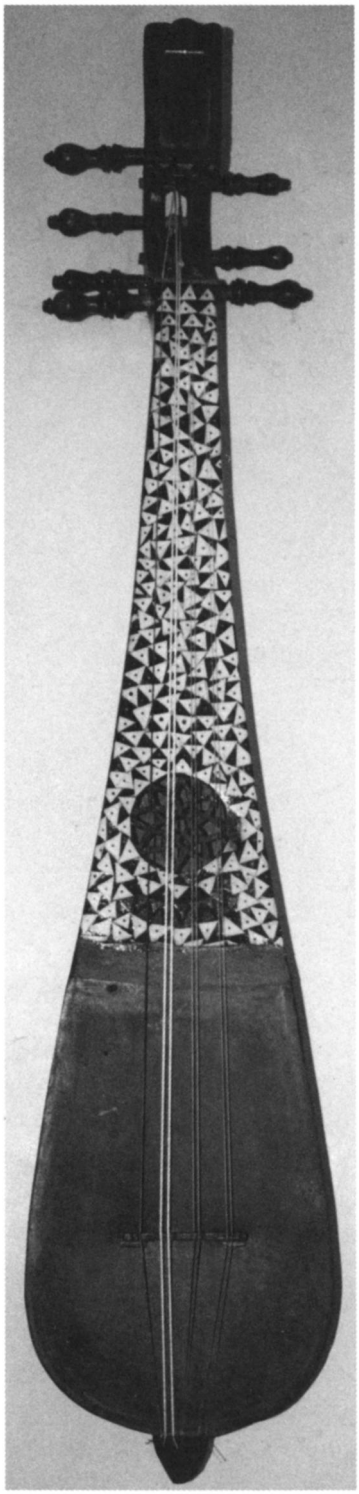


Fig. 3: Le luth yéménite, *tarab* ou *qanbûs*. Photo: Jean Lambert.

Fig. 4: Le jeu du plateau en cuivre, *sahn nuhâsî*. Photo: Jean Lambert.

Des concepts à illustrer

Comme on l'a vu, au Yémen, il n'y a pas à proprement parler de «salons de musique»: il y a des salons, où il se trouve que l'on joue souvent de la musique; mais les mêmes salons existent aussi sans musique, avec d'autres fonctions multiples, et le cérémonial est le même, sauf pour l'Heure de Salomon. En même temps, par certains aspects, la musique révèle le lien social mieux que tout autre domaine. Aussi cet espace pourrait-il accueillir des spectacles de musique vivante. Mais au-delà du spectacle lui-même, la musique vivante représente un vrai enjeu muséographique, dans la mesure où elle ferait vivre au visiteur un peu de la convivialité des *magyal*, avec le fait de se serrer les uns contre les autres (dans les mariages, lorsqu'il y a beaucoup de monde, on pousse les accoudoirs pour gagner de l'espace; les convives s'accoudent sur la cuisse de leur voisin...).

Dans cette réunion qui dure quotidiennement quatre ou cinq heures, on ne commence à faire de la musique qu'au bout de deux ou trois heures; cela suppose donc, pour mettre un visiteur à peu près dans des conditions similaires à celles d'un participant réel, que l'on puisse lui raconter tout ce qui se passe avant, les interrelations sociales qui se nouent et contribuent à donner du sens à cette musique. L'une des difficultés tient au fait que le cérémonial d'un *magyal* n'est pas très spectaculaire en ce sens que beaucoup de choses passent par et dans le langage

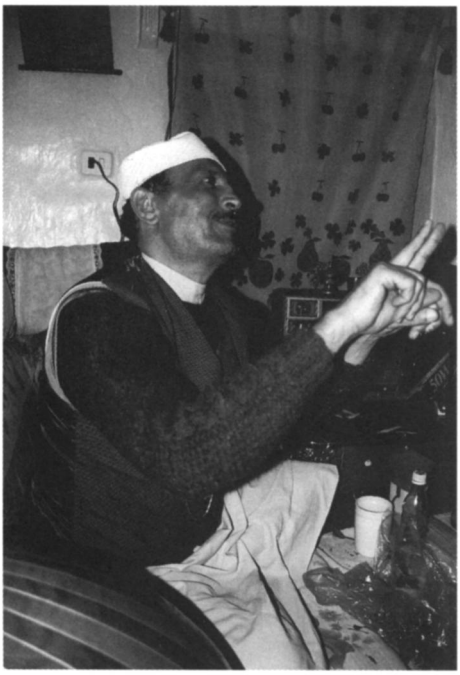


Fig. 5 : La gestuelle de l'écoute musicale.
Photo : Jean Lambert.

(Lambert 1997). Pour comprendre ces réalités subtiles, le visiteur pourrait découvrir les différentes étapes du cérémonial sur un écran interactif, soit de manière chronologique en privilégiant une série de photos résumant les phases : 1. les plaisanteries, les retrouvailles ; 2. les discussions sérieuses avec un personnage qui déclame de la poésie ou qui parle en faisant des gestes expressifs ; 3. l'Heure de Salomon, le coucher de soleil vu par la fenêtre ; un musicien qui joue, des danseurs ; 4. la fin du jour, un participant les yeux perdus dans le vague. Le visiteur pourrait aussi accéder aux mêmes informations d'une manière plus didactique, par des mots-clefs. Ou alors il pourrait faire le choix de l'ambiance, en visionnant des rushes de vidéo. Les étapes intermédiaires pourraient être illustrées par une bande-son qui traduirait le contenu de certaines plaisanteries ou devinettes, ou encore des contes. L'expressivité de la conversation pourrait être illustrée par des dessins représentant la communication gestuelle, si caractéristique de la narration au Yémen (Battesti 2001), d'autant plus que de tels gestes existent aussi plus spécifiquement pour « commenter » l'écoute de la musique enregistrée.

Rien n'est plus difficile à expliquer que la hiérarchie sociale, la préséance des emplacements où l'on s'assoit, le fait que le musicien ne s'installe pas au hasard, la relation particulière, hiérarchique, qui existe entre le musicien et le maître de maison, qui est aussi en général un mécène, etc. Cependant, le caractère de microcosme du *mafraj/magyal* permet de faire des renvois entre objets sensibles et représentations abstraites. Et il ne manque pas de beaux objets capables de susciter la curiosité et, simultanément, de servir de support à des messages plus didactiques. Ainsi, un narghilé en cuivre ciselé, avec son corps en noix de coco, son tuyau en cuir recouvert de laine colorée tricotée par les femmes yéménites, son embout en bois clouté, son grand fourneau en terre cuite, est à l'évidence un objet de contemplation, pour les Yéménites eux-mêmes, puisqu'il fait l'objet de proverbes, de devinettes, de plaisanteries, etc. Pour ces raisons, un tel objet, bien présenté, peut également servir de prétexte pour évoquer la dimension collective de ce groupe masculin. Le fait que son tuyau tourne autour de la pièce, avec un code et des préséances permet de parler de la hiérarchie sociale, sujet abstrait s'il en est. Cette circulation

du narghilé peut donc être l'occasion de commenter le plan du salon pour montrer où est «la tête», où est «le poitrail», où est le bas (les chaussures), ainsi que la disposition hiérarchique qui en découle pour faire asseoir les convives (voir fig. 2).

D'autres réalités ne peuvent passer que par l'audiovisuel. Ainsi, par coutume, on n'applaudit pas le musicien. Ou plutôt, on n'applaudissait pas, car cette coutume occidentale est en train de s'installer. À la place, on chante une prière sur la note finale, on lit une sourate du Coran, on lance des compliments conventionnels, puis des blagues. Un film documentaire assez bref pourrait évoquer cet aspect très important.

Si l'«appareil critique» nécessaire à la communication d'information (poste vidéo, poste informatique) s'avérait trop important, il faudrait évidemment envisager de l'installer en dehors de l'espace du *mafraj* lui-même.

Le salon de musique dans un dispositif muséal plus large

Un espace de type *mafraj* serait également pertinent pour évoquer d'autres types de musiques du Yémen s'associant au rituel d'une manière aussi intime: les *mawlid*, séances de prières et de chants religieux de type mystique, la musique et le culte de possession *zâr*, les joutes poético-musicales *dân* du Hadramawt, dont l'évocation serait particulièrement intéressante, car elles y sont pratiquées dans un contexte et des lieux très semblables.

Les joutes de *dân* sont très codifiées, puisqu'elles mettent en jeu plusieurs fonctions: au moins deux poètes se lançant un défi; un chanteur qui improvise la mise en musique de paroles sur un air connu; enfin un souffleur-scribe qui répète la poésie pour aider le chanteur à la mémoriser, tout en l'inscrivant par écrit sur un carnet. Ce qui est intéressant, c'est l'interaction entre ces trois rôles, puis entre eux et un public restreint (Hassan 1998).

Il y a aussi dans le *dân* une dimension de convivialité importante, qui passe plutôt par la consommation cérémonielle de café. Une pièce spéciale est construite dans la maison pour le café, la *sadâra,* avec un foyer et une cheminée intégrés au mur. Un emplacement y est réservé pour boire le café: *al-rugda*, une estrade, légèrement plus élevée que le reste de la pièce. Les ustensiles de préparation, mortier et pilon, le *mahmas*, pour griller le café sur le feu, le *ghatâ*, en palmier tressé, sur lequel on présente le café grillé pour le faire sentir, les plateaux, les tasses et les verres ont tous des fonctions symboliques de l'hospitalité, en même temps que des fonctions de consommation. Ce cérémoniel avait d'ailleurs été muséographié (avec les moyens du bord) dans le petit musée de la citadelle de Seyyoun (Sabbân 1986).

Même s'il ne s'agit pas exactement de la même culture, il ne serait pas déplacé de mettre en scène une joute poétique du Hadramawt dans un *mafraj* au

Musée national de Sanaa. On pourrait même imaginer un espace bi-polaire qui évoquerait à une extrémité la culture musicale de Sanaa et à l'autre extrémité la culture poético-musicale du Hadramawt.

Dans le projet de salon de musique du Musée de Sanaa, les Hollandais proposaient de faire une telle reconstitution spatiale dans le grand *mafraj* d'un palais d'inspiration ottomane, mais tout en bouchant les fenêtres pour y mettre des instruments, les utilisant comme des vitrines. Naturellement, cette solution n'est guère satisfaisante car, en supprimant les ouvertures extérieures, qui étaient expressément destinées à permettre au participant la contemplation du paysage, on tue l'idée même de *magyal* et de *mafraj*. Mais à la rigueur, au Yémen où ces choses sont encore vivantes, on peut imaginer qu'un musée puisse s'en passer. En revanche, pour un public occidental, il est important de maintenir au *mafraj* sa nature de lieu de délectation visuelle.

Il est donc clair qu'un tel espace ne peut supporter l'exposition d'instruments, ou alors un très petit nombre, ceux joués traditionnellement dans le *magyal:* le luth oriental, le luth yéménite (*qanbûs*) et le plateau en cuivre (*sahn*).

Pour l'exposition des autres formes musicales et des autres instruments du Yémen, qui sont nombreux, notamment les instruments à percussion, il faut concevoir un espace distinct du salon de musique en tant que lieu intime. La culture yéménite oppose en effet fréquemment musique d'intérieur, à faible volume sonore, et musique de plein air, publique et accompagnée de puissantes percussions. On pourrait donc jouer sur cette opposition en créant un second espace complémentaire du *mafraj*. Très ouvert, il devrait évoquer une place de village ou une aire à battre, et permettre d'accueillir des spectacles vivants: danses tribales *bara'*, danses de bâtons accompagnées par l'orchestre *'idda* du Hadramawqt, danses acrobatiques de la Tihama, chants de marins, etc. Cet espace proposerait ainsi une muséographie plus classique, avec des vitrines et des bornes interactives.

Que de telles présentations soient faites au Yémen ou en Occident, leur structure spatiale devrait respecter au plus près l'esprit de ces musiques, ceci afin de faire partager le plus largement et le plus intensément possible une culture musicale aussi riche.

Références biblioraphiques

AUBERT Laurent
2001 *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie.* Genève: Georg éditeur / Ateliers d'ethnomusicologie.

BATTESTI Vincent
2001 «Esquisse d'une communication gestuelle yéménite (Taez et Sanaa)». *Chroniques yéménites* 9: 4-223 [en ligne: <http://cy.revues.org>].

CHAILLEY Jacques
1985 [1961] *40 000 ans de musique.* Paris: Editions d'aujourd'hui.

HASSAN Schéhérazade Qassim
1998 *Yémen. Chants du Hadramawt.* Auvidis-UNESCO D 8273 (enreg. et commentaire: S. Qassim Hassan).

LAMBERT Jean
1995 «Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre. Une ethnomusicologie sans magnétophone?». *Cahiers de musiques traditionnelles* 8 [Genève]: 85-104.

1997a *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*, Nanterre: Société d'ethnologie.

1997b «Le *magyal* yéménite. Parole, jeu et rôles sociaux dans l'espace masculin», *in* Jean-Claude David et al: *Espaces publics, paroles publiques au Maghreb et au Machrek.* Paris: L'Harmattan.

MARÉCHAUX Pascal
1987 *Sanaa: Parcours d'une cité d'Arabie.* Paris: Institut du Monde Arabe [Catalogue d'exposition].

SABBAN 'Abd al-Qâdir
1986 *Handbook to Museum of the Peoples Customs and Traditions, Seiyun District.* Ronéotypé.

TODOROV Tzvetan
1989 *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine.* Paris: Seuil, coll. Points.

RÉSUMÉ L'art de l'écoute musicale qui est cultivé dans les salons de musique à Sanaa mériterait d'être montré, notamment dans le cadre de la rénovation en cours du Musée National du Yémen, mais aussi, pourquoi pas? dans une exposition en Occident. L'espace du salon de musique lui-même, le *mafraj*, s'y prête, avec son ordonnancement hiérarchisé et codé; il a d'ailleurs fait l'objet de différentes présentations dans les musées yéménites (mais sans la musique). Cependant, avec ce lieu de réunion multifonctionnel, jouant à la fois sur l'expérience intime et le paraître en société, sur la musique et la vie sociale en général, le muséographe hésite entre en faire un lieu de participation concrète du visiteur, ou au contraire une sorte de super-vitrine contenant les objets emblématiques de la séance musicale. Les impasses de la reconstitution étant écartées, de nombreuses solutions existent pour évoquer une culture essentiellement immatérielle, soit par le biais des objets matériels à la fois les plus beaux et les plus significatifs, soit par l'intermédiaire de divers multimédias. Plus largement, l'exposition des faits musicaux de tout le Yémen pourrait être articulée dans deux espaces différents, autour de l'opposition intérieur / extérieur (salon intime pour la musique classique / place du village ou aire à battre pour la danse tribale ou les chants de travail).

« Musée vivant » de Silésie

Regard sur la culture musicale des Carpates polonaises

Aurélia Domaradzka-Barbier

La Silésie est située en Europe Centrale, dans le sud-ouest de la Pologne. Le Beskide silésien, un terrain montagneux faisant partie de la chaîne des Carpates, se trouve dans l'extrême sud de cette région. Il est habité par un groupe autochtone de montagnards très attachés à leur passé et fiers de leurs traditions. Ce petit territoire isolé, encore très peu étudié, et cela malgré sa richesse, possède ses lieux de mémoire collective. Comment y représente-t-on la musique ? De quelle stratégie bénéficie le visiteur afin de voir, d'écouter et même de vivre et de partager la musique avec les autres ?

Où la musique est-elle montrée ?

Le Beskide silésien se trouve dans l'ancienne voïvodie de Bielsko-Biala qui englobe le district de Cieszyn, auquel est rattachée la commune de Wisla nommée la « perle du Beskide ». Dans les vallées environnantes se trouve Istebna, l'un des trois villages de campagne voisins nommés ici la tricampagne beskidienne.

Dans chacune de ces localités, proches les unes des autres, se trouve une structure muséale. Le visiteur qui arrive au *Muzeum Okregowe* de Bielsko-Biala, installé dans l'ancien château du duc Sulkowski, y trouve un département d'ethnographie et d'histoire de la vie locale. En se déplaçant vers le sud, il arrive au musée de Cieszyn, l'un des plus anciens d'Europe, situé dans l'ancien palais de la famille Larisz. Constituées par le prêtre Leopold Szersznik, ses collections d'histoire naturelle sont accessibles aux visiteurs depuis le XVIII^{e} siècle. Ses départements d'ethnographie, d'archéologie, d'art et de techniques sont un témoignage

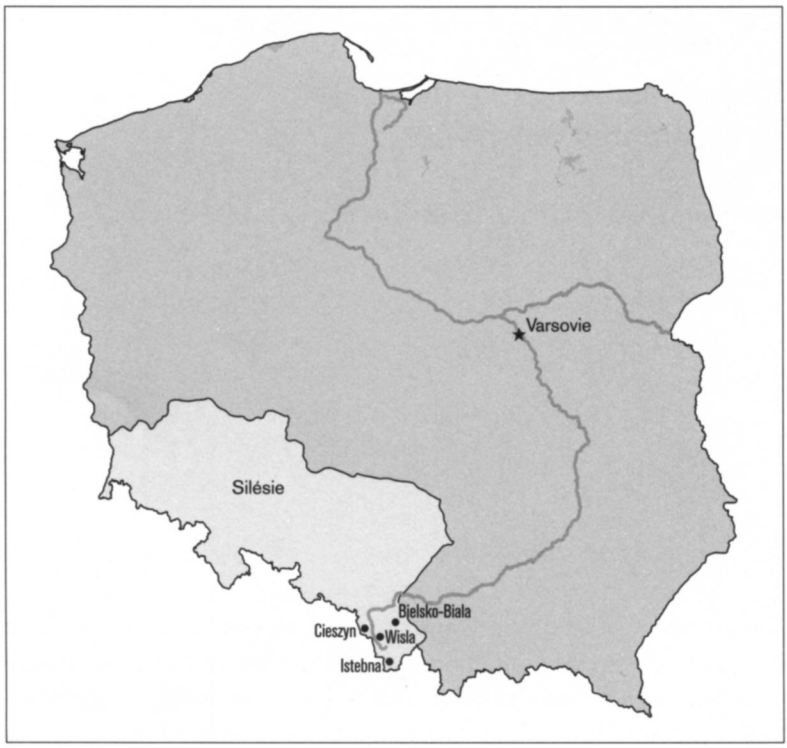


Fig. 1 : La Silésie après 1945 (Pologne)

de la culture matérielle locale. En descendant encore plus au sud de cette sous-région, on arrive à Wisla, la « perle du Beskide ». En effet, le village, situé à 432 m d'altitude, est entouré de sommets atteignant jusqu'à 998 m. Non loin de ce village aux conditions micro-climatiques enviées, se trouve l'une des plus belles réserves naturelles des Carpates, qui s'étend sur 385 km^2, avec une faune et une flore protégées. Au centre, une ancienne auberge, lieu incontournable de rencontres et d'échanges entre la population locale et le « monde extérieur », a été transformé en un Musée beskidien de Podgorski. Ses collections comportent un patrimoine matériel très représentatif du Beskide. À quelques kilomètres de Wisla, dans les vallées d'Istebna, se trouve un autre musée : un petit musée d'instruments de musique, installé dans l'une des plus vieilles maisons en bois, sans cheminée, appelé *kurna chata*, appartenant à Jan Kawulok, musicien et constructeur d'instruments traditionnels très estimé de tous. Cette maison historique n° 163, est devenue un « musée vivant ».

Que montre-t-on de la musique ?

En règle générale, le premier objet-symbole musical à apparaître dans toute exposition polonaise est le costume traditionnel. En effet, à partir de 1946, la construction de la culture nationale est réalisée à partir de la danse. Même si le Beskide silésien fut l'un des terrains exclus de la démarche officielle, la danse, indissociable de la musique, y occupe également une position privilégiée, mais pour d'autres raisons. En effet, les collections des musées de Bielsko-Biala, de Cieszyn et de Wisla sont très riches en tenues traditionnelles locales, dont la tenue valaque et la tenue du montagnard silésien, les deux plus importantes. Des corsets (*kabotek*) brodés de motifs floraux, des couvre-tête en dentelle de Koniakow, des gilets (*bruclik*) de peau de mouton pour l'hiver ou des ceintures en bronze constituent des symboles identitaires forts, liés à des pratiques musicales et chorégraphiques.

Deux répertoires musicaux coexistent : l'un, lié à l'origine valaque des musiciens locaux, est considéré comme « très ancien », et l'autre, de style montagnard, est dit « de chez eux » ou « local ». Or on retrouve une telle dualité dans le domaine vestimentaire : les deux tenues, valaque et montagnarde, sont en effet portées lors des fêtes saisonnières et des manifestations estivales organisées à Wisla. La musique locale est en outre syncrétique : on danse, on chante ou on joue sur le même *incipit* en fonction des participants.

Par contre, dans le « musée vivant » d'Istebna, le premier objet exposé est l'instrument de musique. Les instruments de ce musée sont représentatifs de la tradition locale qui privilégie des aérophones. On y trouve des flûtes traditionnelles, des trompes de berger *trombity*, et surtout la cornemuse *gajdy*, l'instrument le plus complexe de par sa construction, qui constitue avec le violon le duo traditionnel local.

L'identité de cette société locale vivant de la terre, de l'élevage de moutons et de vaches, de l'artisanat et utilisant encore quotidiennement le cheval, est très forte. On y attache beaucoup d'importance aux traditions que l'on imagine « très anciennes » transmises par les pères, et on fait de la musique après le travail. Les costumes et les instruments constituent des images patrimoniales fortes de leur culture. Dans le musée d'Istebna, Zuzanna Kawulok conserve, présente et valorise des « outils du musicien » en rapport avec sa tradition familiale et régionale, en insistant sur leurs caractéristiques sonores et leurs répertoires.

Comment présente-t-on la musique dans le «musée vivant» ?

Le visiteur qui entre chez Zuzanna Kawulok, musicienne-poétesse locale estimée, fille du célèbre maître Jan Kawulok (1899-1976), est déjà conditionné par l'aspect architectural du musée. Dans une pièce traditionnelle aux murs en bois, partiellement peinte à la chaux, de fins rayons de lumière extérieure pénètrent par de petites fenêtres en éclairant certains instruments de musique, disposés, en apparence, assez librement. On y découvre d'abord une collection d'aérophones, instruments fonctionnels construits par son père et reflétant leur tradition pastorale. Zuzanna développe un véritable dialogue avec son visiteur et le guide en fonction de son profil et de ses motivations personnelles. Il peut toucher les instruments, obtenir des réponses à ses questions et écouter Zuzanna interpréter pour lui des répertoires spécifiques pour chaque instrument.

Dans le coin cuisine, où l'on préparait autrefois des galettes d'avoine cuites dans un four à bois dont témoignent des ustensiles accrochés, Zuzanna a aménagé un espace pour exposer ses flûtes de berger. Le jeu de la *piszczalka*, la plus longue, sans trou latéral, dont le secret de construction provient des Valaques, exige une bonne technique de souffle car les sons s'obtiennent uniquement par la modulation de la colonne d'air. Zuzanna explique qu'on peut produire deux *nuty* avec la même intensité de souffle, selon que l'orifice est ouvert ou fermé. Pour jouer plus haut (*wysi*), il faut souffler plus fort, et pour jouer plus bas (*nisi*) il faut souffler moins fort. Le mot «*nuty*» a d'ailleurs plusieurs significations. En patois local, le terme *nuta* signifie notamment «son», «sonorité» ou «résonance»; mais les *nuty* sont aussi les chants locaux. Une autre flûte plus courte est le *piszczek*, réservé à l'interprétation d'un répertoire de signaux accompagnant des chants de bergers et des récits à morale. Grâce à son timbre feutré et à sa tessiture alto, la *fujarka*, à six trous de jeu ornée d'anneaux de corne, est un instrument de méditation réservé aux anciens, qui symbolise également de lointaines racines. Quant à la *fujarka* à huit tons, elle est peut-être une exception, mais toujours en rapport avec la culture silésienne.

Suite à des fouilles à Ostrowek, à côté d'Opole des archéologues silésiens ont sollicité Jan Kawulok pour faire une copie d'une *fujarka* d'il y a 400 ans dont le modèle, très endommagé, provient de fouilles archéologiques. D'autres *piszczalki* présentés servaient à faire paître les vaches ou à accompagner des danses de berger. L'ocarina en argile, à la technique de fabrication complexe, est un instrument dont se servaient surtout les gardiens des chevaux. Elle est faite à partir d'argile déposée dans un moule en plâtre, mais ses parois doivent être très minces et l'intérieur très lisse pour obtenir une bonne sonorité. Il existe plusieurs types d'ocarinas, en argile, en terre cuite ou en corne de vache, de couleur rouge, blanche ou noire.

Le nom de la «*piszczalka* de Salasnik», sans trou latéral, vient indirectement du mot *szalas*, qui désigne la cabane du berger. Le berger qui dirigeait la transhumance s'appelait donc Salasnik. C'est lui qui jouait de cette *piszczalka* à la sonorité

Fig. 2 : La maison de Jan Kawulok d'Istebna ; collection de flûtes traditionnelles.
Photo : Aurélia Domaradzka-Barbier.

Fig. 3 : Zuzanna Kawulok jouant de la piszczalka de Szalasnik. Photo : Aurélia Domaradzka-Barbier.

douce et feutrée et au registre grave, utilisée par la suite pour accompagner certains travaux domestiques. Peu maniable car la fermeture et l'ouverture du clapet placé sous la tablette se fait à l'aide d'un fil, elle donne de cinq à six *tony*.

Non loin du coin cuisine se trouvent les cornemuses (*gajdy*) de Zuzanna Kawulok. L'entendre en jouer n'était pas forcément fréquent, malgré sa relation particulièrement affective avec cet instrument. Le *gajdy* se compose des deux éléments principaux : la *gajdzica* avec son *piszczek*, sur laquelle on interprète des mélodies, et le *huk*, une sorte de bourdon qui fait office de basse. Aujourd'hui, le *huk* est fait dans un bois dur, souvent en prunier, alors qu'autrefois il était en if, dont les vertus acoustiques étaient reconnues. Cet instrument, arrivé au XVI[e] siècle avec les Valaques, est particulièrement sensible aux conditions atmosphériques, en particulier aux variations d'humidité, et il se désaccorde facilement. Pour y remédier, on utilise de la cire pour accorder le *piszczek* de la *gajdzica :* c'est une méthode très ancienne pratiquée par tous les montagnards.

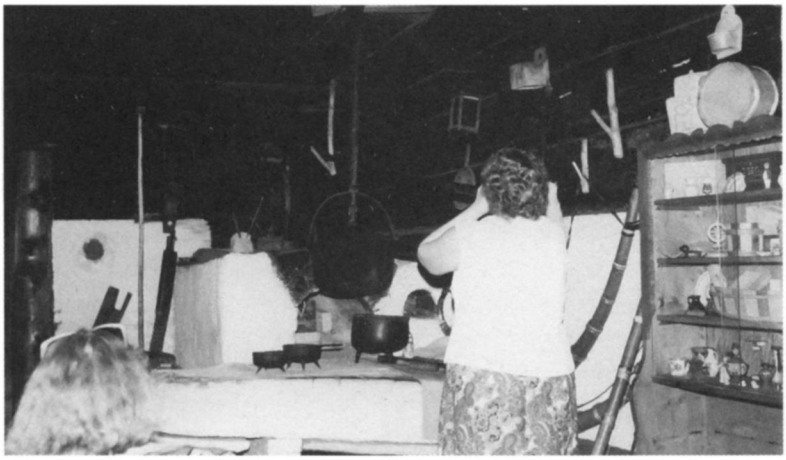
Le *gajdy* comporte en son extrémité des cornes de vaches destinées à améliorer son timbre. Incrusté d'anneaux de cuivre, il est également décoré de petites chaînes à fonction esthétique. Le *gajdy* du Beskide silésien se différencie des autres cornemuses de Pologne par la présence du *dymlok* sac d'air à soufflet qui permet à l'instrumentiste de chanter. On y obtient jusqu'à six *tony*. La recherche de terrain a également permis de constater l'influence des cornemuses sur certains chants qui reprennent exactement les formules mélodiques et la tessiture de l'instrument, jusqu'au point que la note « la », qui n'est pas utilisée au *gajdy*, est également absente du répertoire vocal. Le caractère instrumental est donc transposé tel quel dans le style vocal. On peut ainsi parler d'un chant « à l'imitation de la cornemuse ».

Fig. 4: Le gajdy de Zuzanna Kawulok.
Photo: Aurélia Domaradzka-Barbier.

Fig. 5: Zuzanna Kawulok jouant du gajdy.
Photo: Aurélia Domaradzka-Barbier.

Sur le même mur que les *gajdy*, sont suspendues des trompes. Les bergers les emportaient avec eux dans les hauts pâturages. Elles servaient à émettre des signaux pour faire fuir les loups, encore nombreux aujourd'hui. Ces signaux sont connus et pratiqués lors de fêtes. Faites en bois, polies et décorées de plusieurs bagues, recourbées, d'une longueur de 1,5 m, elles témoignent d'une approche esthétique personnelle du maître. Il en existe également en écorce, en métal, en corne de veau ou de chèvre, en fonction des matériaux disponibles et selon leurs exigences sonores et les goûts personnels des musiciens et leurs traditions familiales.

Un autre instrument, encore plus imposant, est la *trombita* de berger. jouée dans les hauts pâturages et qui peut résonner dans un rayon de 12 kilomètres. Les habitants d'Istebna connaissaient un langage sonore codé permettant de communiquer à distance. Un répertoire d'appels au secours, de signaux de sortie et de retour à la ferme, d'avertissement contre des dangers est encore pratiqué sur les trompes et les *trombity* de berger. Zuzanna Kawulok possède chez elle deux *trombity* de différentes tailles, dont les plus anciennes peuvent varier entre 2,5 m et 4 m. Elles sortent lors des fêtes saisonnières et des manifestations estivales organisées à Wisla, non loin d'Istebna. Chaque année, à l'occasion de la Semaine culturelle du Beskide, on installe les *trombity* sur la grande scène de Wisla. Leurs signaux donnent le coup d'envoi de cette manifestation d'envergure internationale, à laquelle participent jusqu'à trois mille musiciens traditionnels du monde entier.



△△ Fig. 6 : Installation et jeu sur la trombita par Zuzanna Kawulok. Photo : Aurélia Domaradzka-Barbier.
△ Fig. 7 : Le coin atelier du musée de Zuzanna Kawulok ; une trombita ébauchée et des outils de fabrication d'instruments. Photo : Aurélia Domaradzka-Barbier.

Dans un autre coin de la même pièce se trouve un atelier où l'on remarque des outils réservés au bricolage, comme dans de nombreuses maisons traditionnelles d'Istebna. Ils servent à l'ébauche des instruments de musique, des plus simples, comme les sifflets, aux plus complexes, comme le *gajdy*. La *trombita* de berger du Beskide silésien est droite, faite de deux pièces de bois creusées, liées au moyen d'une écorce de saule ou de bagues en métal. Une autre technique pratiquée par Jan Kawulok consistait à creuser un canal dans un seul morceau de bois soigneusement séché pendant un an. La conservation de ces longs instruments nécessite un entretien régulier. En effet, avant de les sortir pour en jouer, ils doivent être longtemps plongés dans l'eau afin que le bois desséché gonfle, afin d'éviter que des fissures laissent passer l'air et rendent le jeu impossible.

Le visiteur sort de ce musée imprégné des éléments de la culture autochtone, des images et des sons de chaque instrument et muni d'informations sur la vie locale.

Qui s'adresse à qui et pourquoi ?

Le visiteur, le plus souvent touriste dans cette région montagneuse, y découvre une société traditionnelle qui revendique sa différence. Quand il arrive au musée de Zuzanna, il n'est pas pour elle un simple consommateur, mais le partenaire d'un échange. Zuzanna s'impose ainsi plusieurs fonctions : de conservatrice et musicienne localement reconnue, elle devient animatrice et pédagogue. Elle a l'habitude de partager son vécu et des moments de musique. En l'écoutant interpréter des répertoires, raconter l'histoire de chaque instrument, expliquer sa fonction, son contexte d'origine, ses circonstances actuelles de jeu, sa valeur symbolique, sa fabrication et ses problèmes techniques, le visiteur découvre également la vie musicale locale dans laquelle elle est engagée. Elle est par exemple sollicitée par les enfants du village à qui elle transmet oralement ses savoirs et ses savoir-faire, depuis bientôt dix ans. En été l'action du musée s'inscrit en outre dans un espace plus ouvert de rencontres interculturelles organisées en plein air à Wisla, non loin d'Istebna, et fondées sur le partage du plaisir musical, où le visiteur se retrouve à la fois observateur et participant. À cette occasion, certains instruments de musique sont transférés sur la scène de Wisla, ce qui permet une valorisation dynamique des collections. On y voit aussi des costumes traditionnels valaques et silésiens, indissociables de la danse.

Le petit territoire s'ouvre temporairement sur d'autres cultures. La Semaine culturelle du Beskide est une manifestation d'envergure internationale. Une grande scène dans le Parc de Kopczynski, à Wisla, accueille des groupes traditionnels du monde entier. Des ensembles locaux d'adultes et d'enfants attendent cet événement avec impatience afin de se singulariser en valorisant leurs traditions familiales et régionales. La Silésie et ses voisins du sud des Carpates sont toujours largement représentés, tout comme les pays baltes, la Kaszoubie polonaise et la Lituanie polonophone, ainsi que le monde entier.

Le visiteur peut participer à de nombreuses manifestations organisées en dehors de la grande scène ; un cortège musical, des petites scènes pour tous, des ateliers, des rencontres-études, des animations et des démonstrations instrumentales organisées avec la collaboration des structures muséographiques, des deux centres de documentation, des associations et des musiciens locaux.

La musique est à la base de l'organisation de tout un réseau local qui se met en place afin de rendre ces séjours et ces échanges les plus enrichissants possible pour tous. Des expositions de produits artisanaux – vannerie, broderie, dentelle, sculpture sur bois et sur charbon, sans oublier l'apport de la gastronomie – témoignent de traditions bien vivantes, et intéressantes pour l'économie locale.

La musique traditionnelle du sud de la Silésie est représentée dans les musées locaux par des symboles visuels forts : des costumes liés aux danses, des instruments issus de traditions familiales de lutherie et des pratiques musicales bien vivantes. De plus, dans le « musée vivant » d'Istebna, sans moyens technologiques

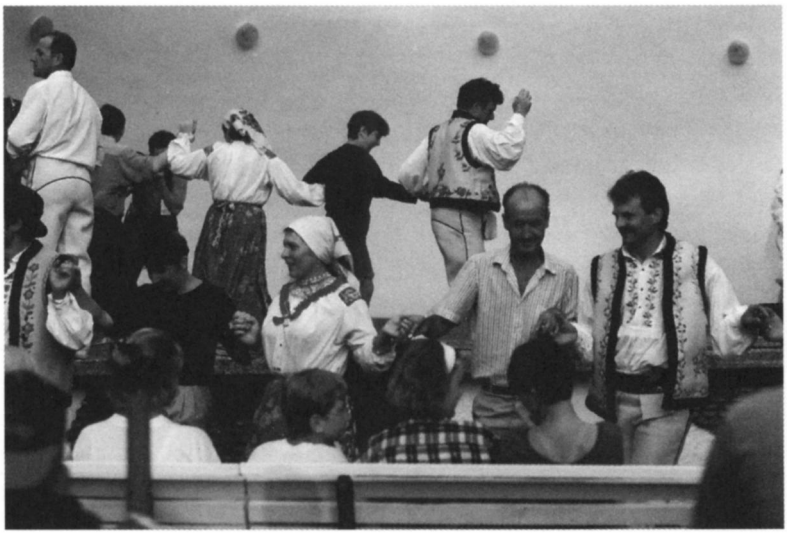


Fig. 8 : Partage du plaisir musical à Wisla. Photo : Aurélia Domaradzka-Barbier.

de pointe, un maître local incontesté interprète dans un cadre traditionnel des musiques qui sont les siennes. L'action du musée s'inscrit également dans un espace plus ouvert de rencontres interculturelles fondées sur le partage du plaisir musical. Ainsi le visiteur voit, écoute et partage la musique avec les autres et le petit musée de société, local dans son projet, s'ouvre, par la musique, sur le monde.

References bibliographiques

DOMARADZKA BARBIER Aurélia

1998 «Paroles des musiciens montagnards du Beskide silésien (Pologne)». *Cahiers de musiques traditionnelles* 11 : 87-106. Genève : Georg éditeur.

1999 *Le folklore musical polonais : la Silésie.* 1-965. Lille : Septentrion, Presses Universitaires.

1999b «L'ethnomusicologie silésienne. Une "science militante", aujourd'hui un enjeu nouveau». *Ethnologies* 21/2 : 115-146. Université Laval : The Folklore Studies Association of Canada.

2001 «Praktyka muzyczna gorali slaskich. Analiza spiewow beskidzkich i proba wyodrebnienia modelu struktury melodycznej». *Muzyka* XLVI/3 : 51-64. Warszawa : Kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

2001 «Les chants "très anciens" et la double identité chez les gorale de Silésie». *Jahrbuch des deutschen Volksliedarchivs* 46 : 213-218.Universität Freiburg Verlag.

2002 «Instrumental signals in the musical shepherd traditions of Silesia and Kaszubia in Poland : comparative approach». XVIIIth European Seminar in Ethnomusicolgy.

RÉSUMÉ En Europe Centrale, dans l'extrême sud de la Silésie polonaise, se trouve le Beskide silésien, un terrain montagneux faisant partie de la chaîne des Carpates. Habité par un groupe autochtone de montagnards très attachés à leur passé et fiers de leurs traditions musicales, ce petit territoire isolé possède ses lieux de mémoire collective. Parmi ceux-ci, il y a à Istebna un «musée vivant» tenu par une musicienne-poétesse détentrice des traditions familiales locales. En accueillant le visiteur dans sa vieille maison, elle lui fait vivre un moment d'échange en lui faisant voir ses instruments de musique, entendre ses récits vécus et interpréter avec passion quelques mélodies silésiennes. Guidé et initié à des éléments de la culture des Carpates, le visiteur découvre que l'action du musée s'inscrit également dans un espace plus ouvert de rencontres interculturelles en plein air, organisées chaque année à Wisla non loin d'Istebna, et fondées sur le partage du plaisir musical, où on lui réserve une place de participant. Grâce à cette stratégie, ce petit musée de société, local dans son projet, s'ouvre, par la musique, sur le monde.

Les collections d'instruments de musique au futur musée du quai Branly

Madeleine Leclair

La collection d'instruments de musique qui sera conservée au futur musée du quai Branly est constituée d'environ huit mille sept cents instruments de musique de toutes provenances. Elle regroupe les collections qui se trouvaient autrefois au Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie (MNAAO) et au département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme (MH).

Les quelque quatre cents instruments de musique provenant des collections du MNAAO étaient répartis dans les quatre départements de ce musée: Afrique subsaharienne et Océanie, qui comprenaient le plus grand nombre d'instruments, Maghreb et Fonds historique. Dans ce dernier département étaient conservés certains objets témoins de l'histoire du musée, inauguré à la suite de l'Exposition Coloniale en 1931. Avant qu'ils ne soient réunis et qu'ils n'intègrent les réserves de ce qui sera le futur département d'ethnomusicologie du musée du quai Branly, ces instruments ne constituaient pas une collection à part entière. Leur histoire est donc intimement liée à celle de chacun des départements qui avaient la responsabilité de leur gestion, de leur conservation et de leur mise en valeur.

De la collection comprenant huit mille trois cents instruments de musique naguère conservée au département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, on connaît la richesse, la grande diversité et le prestige de celui grâce à qui elle fut constituée: André Schaeffner. On apprécie les importants travaux de recherche qui ont porté sur cette collection, aussi bien dans le domaine de l'organologie classificatoire qu'en ce qui concerne l'organologie régionale. L'ouvrage majeur d'André Schaeffner *Origine des instruments de musique* auquel il a travaillé de 1930 à 1936 est un classique de l'ethnomusicologie, tout comme l'est le livre de Curt Sachs *Les instruments de musique de Madagascar* publié en 1938, fondé sur l'étude des

instruments de musique du Musée de l'Homme. On connaît également le travail remarquable mené par Geneviève Dournon pendant près de vingt-cinq ans, lorsqu'elle était chargée de ces collections instrumentales. Outre le *Salon de musique* qu'elle créa en 1985, salle d'exposition permanente des instruments qui avait pour but de « montrer à un large public d'une manière claire et attrayante, l'importance et la diversité du phénomène musical à travers quelques-uns de ses aspects et dans une perspective universelle » (1993 : 3), elle a conservé, étudié et décrit les collections, et publié d'importants travaux touchant à l'organologie musicale ainsi qu'au travail muséographique. Son *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels* (1996), publié en trois langues, est un outil indispensable pour l'enquête ethnomusicologique sur le terrain. Ce travail de gestion et de mise en valeur des collections instrumentales fut poursuivi par Lucie Rault qui, depuis 1995, contribue à les faire connaître à un large public par le biais de nombreuses expositions et publications, notamment le très bel ouvrage *Instruments de musique du Monde* (2000).

Entre l'année 1878 où ont été réunis au Musée d'Ethnographie du Trocadéro (MET) environ cent cinquante instruments de musique dont la plupart étaient des pièces archéologiques, et l'année 2000 où les instruments réunis au Musée de l'Homme en sont venus à constituer l'une des plus riches collections comparatives d'instruments de musique en Europe, quels ont été les événements déterminants pour l'accroissement et la constitution de cet ensemble ? C'est cette facette importante du passé muséographique de la collection que j'aimerais évoquer brièvement dans ces quelques pages.

L'une des premières tâches que j'ai accomplies en vue d'organiser les réserves instrumentales du futur musée du quai Branly a été de procéder à l'inventaire complet et informatisé de ces instruments. De cet inventaire, j'ai pu établir un schéma qui rend compte de l'accroissement progressif des collections instrumentales de musique provenant d'Afrique, d'Amérique, d'Asie, d'Europe et d'Océanie entre les années 1878 et 2000[1].

Ces courbes qui se croisent ou au contraire s'éloignent au fil du temps permettent d'envisager quatre périodes importantes dans l'histoire de la constitution de cette collection. La première va de 1878 à environ 1910 ; elle est suivie d'une seconde période qui va de 1910 à 1928 au cours de laquelle très peu d'instruments de musique sont entrés au musée. Un accroissement spectaculaire des collections instrumentales a lieu entre les années 1928 et 1940. Après la fin de la guerre en 1945, les collections continueront de s'enrichir progressivement. Mais l'accent sera davantage mis sur la collecte et la publication des musiques enregistrées par les chercheurs : constitution d'archives sonores, réalisation de films, collections des chercheurs du Musée de l'Homme.

Si ces données d'ordre purement quantitatif soulèvent un certain nombre d'interrogations concernant le développement de la recherche ethnomusicologique dans les grandes institutions parisiennes ou encore l'enseignement de cette

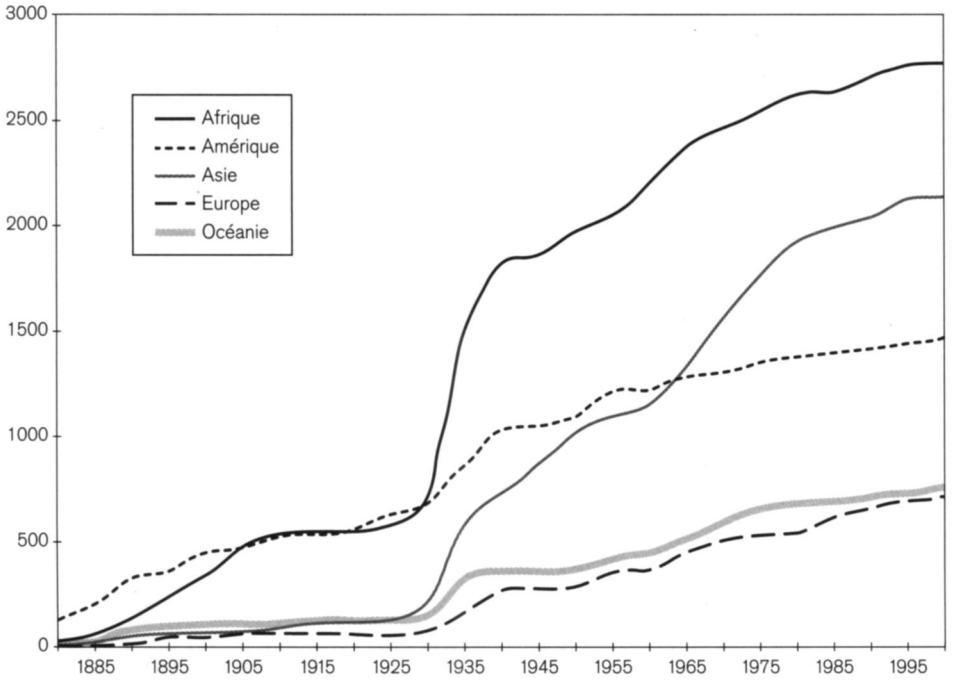


Schéma représentant l'accroissement des collections instrumentales conservées au Musée de l'Homme. L'axe vertical correspond au nombre d'instruments de musique tandis que l'axe horizontal est celui du temps.

discipline, elles incitent également à s'interroger sur l'histoire de la constitution des collections ethnographiques, et plus spécifiquement ethnomusicologiques, au sein d'institutions muséales.

L'histoire du Musée d'Ethnographie du Trocadéro (MET), fondé en 1878, et de sa transformation en ce qui deviendra le Musée de l'Homme à partir de 1937 est relativement bien connue, grâce notamment à de nombreux articles publiés par Jean Jamin, à l'ouvrage de Nélia Dias (1991) et à l'étude réalisée par Fabrice Grognet (1997-98). Les moments clés de l'histoire de ces deux institutions sont clairement exposés dans ces deux travaux de recherche. C'est à la lumière de ces données que je me propose de passer rapidement en revue quelques faits importants concernant les instruments de musique qui y étaient conservés.

1 Les instruments de musique de la collection qui ne portent aucun numéro d'inventaire ou pour lesquels un numéro de substitution a été attribué, faute de pouvoir les rattacher à leur collection d'origine (numéro d'inventaire débutant par « x » ou « x.org. ») n'ont pas pu être pris en compte pour l'établissement de ce schéma.

La constitution des collections au Musée d'Ethnographie du Trocadéro et au Musée de l'Homme[2]

L'idée de rassembler à Paris, en un même endroit, des objets ethnographiques disséminés dans divers lieux apparaît dès 1831. Cette initiative est due à Edmé-François Jomard, nommé par Charles X ingénieur et conservateur du dépôt de Géographie à la Bibliothèque du Roi: «L'état actuel des sciences géographiques appelle à la formation d'une collection spéciale destinée à recevoir les produits des voyages lointains, et qui sont propres à éclaircir les mœurs et les usages des nations et des peuplades non connues. Tel serait l'objet principal d'une collection ethnographique, supplément utile ou même nécessaire aux descriptions géographiques et aux relations des découvertes» (E.-F. Jomard 1831, cité *in* Grognet 1997-98: 10).

Ce projet, longtemps resté sans suite, put finalement être réalisé en 1878 grâce à l'Exposition Universelle qui eut lieu à Paris cette même année, et à l'occasion de laquelle fut construit le Musée d'Ethnographie du Trocadéro.

Durant la période qui va de 1878 à 1928, l'étude des objets consistait avant tout en une démarche de travail en laboratoire conduite par des anthropologues et conservateurs chargés de la gestion et de la conception muséographique, qui n'avaient pas eux-mêmes participé à la constitution des collections, puisqu'ils ne participaient pas à la collecte d'objets sur le terrain. Ainsi, les instruments de musique acquis par le MET à cette époque sont bien souvent accompagnés de fiches descriptives lacunaires en ce qui concerne leur origine exacte ou leur fonction. Cette réalité est d'autant plus forte que l'attribution d'un numéro d'inventaire à chaque instrument, seul et unique moyen de rattacher un objet à sa collection d'origine, ne s'est pas faite de manière systématique, faute de ressources financières et très certainement aussi par manque de personnel travaillant au MET durant ces années.

En effet, de 1878 à 1928, le MET souffre d'un important manque de financement qui serait dû au désintérêt de l'État à l'égard de cette institution qu'il avait pourtant lui-même créée. Cette lente dégradation de l'institution, qui était pourtant l'une des vitrines importantes de la France lors de l'Exposition Universelle, se traduit bien entendu directement par un appauvrissement des collections ethnographiques. Les collections instrumentales continuent de s'enrichir jusque dans les années 1910, mais cette situation est essentiellement due à des dons de voyageurs ou collectionneurs particuliers ainsi qu'à des dépôts d'institutions gouvernementales, muséographiques ou non. En raison du peu de moyens que le MET pouvait investir dans le travail de recherche scientifique mené sur le terrain, et du fait que la recherche ethnographique dans ce musée n'était pas encore institutionnalisée à cette époque, peu d'instruments provenant de missions de recherche ont été acquis. Si l'on en juge par la très faible croissance des collections instrumentales de 1910

2 Merci à Nanette Snoep pour les précieuses pistes documentaires qu'elle a bien voulu m'indiquer concernant l'histoire de ces deux institutions.

à 1928 – environ deux cent cinquante instruments de musique sont entrés au MET pendant ces dix-huit années – on peut penser qu'à cette époque, les difficultés institutionnelles de ce musée étaient loin de s'être améliorées.

De 1928 à 1940, la conjugaison de plusieurs événements liés au développement de l'ethnographie et à l'effervescence artistique de l'époque marque un tournant décisif dans l'histoire de la constitution des collections ethnographiques du MET. Mon intention n'est pas ici de chercher à rendre compte du foisonnement intellectuel et culturel qui a marqué ces années d'avant-guerre, mais de rappeler brièvement certains faits relatifs à cette époque, qui ont sans doute présidé à la nouvelle orientation qu'a pris à partir de ce moment le travail de collecte et d'étude des collections instrumentales.

Paul Rivet, anthropologue américaniste, est nommé directeur du MET en 1928. Georges-Henri Rivière le rejoint en 1929. Ensemble, ils réorganisent le Musée d'Ethnographie du Trocadéro, qui deviendra le Musée de l'Homme en 1937. Sous la direction de Paul Rivet, Georges-Henri Rivière présentera quelque 70 expositions de 1928 à 1937, année où il quitte le Musée de l'Homme pour travailler à un autre projet muséal : le Musée des Arts et Traditions Populaires.

Aussitôt nommé à la tête du MET, Paul Rivet procéda au rattachement officiel de ce musée à la chaire d'anthropologie du Muséum National d'Histoire Naturelle, qui se transforma alors en une « Chaire d'Ethnologie des hommes actuels et des hommes fossiles ». Sitôt rattaché à la communauté scientifique, le musée se vit allouer des crédits substantiels grâce auxquels de très importantes missions de recherche et de collecte sur le terrain purent être organisées, comme par exemple la célèbre mission Dakar-Djibouti (mai 1931-février 1933) conduite par Marcel Griaule et Michel Leiris, et à laquelle a notamment participé André Schaeffner.

Au cours de cette mission, trois mille six cents objets dont environ deux cents instruments de musique auront été collectés sur le terrain, selon un protocole qui avait été établi à cette intention et publié par le MET sous le titre de *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques.* Ce manuel de collecte sur le terrain à l'usage des ethnologues mais aussi des « fonctionnaires, voyageurs, touristes, colons [...] en rapports directs et journaliers avec les habitants des régions qu'ils traversent ou dans lesquelles ils vivent » (Grognet 1997-98 : 50) encourage les chercheurs à procéder à des collectes systématiques d'objets mais aussi à recueillir un maximum de données ethnographiques. C'est notamment en raison de cette initiative que les fiches descriptives relatives aux instruments de musique qui ont été collectés à partir de ces années, sur lesquelles est souvent consigné un ensemble riche et précis de données ethnographiques, ont pu être rédigées.

Alors qu'auparavant la collecte et la recherche étaient réalisées par des personnalités qui œuvraient chacune de leur côté, à partir des années '30 ces deux fonctions sont assumées par un même groupe de personnes qui alliaient la théorie à la pratique, démarche propre à la recherche en ethnologie et en ethnomusicologie.

Du fait que sur le terrain s'opérait une sélection selon des critères scientifiques, les instruments de musique qui entreront désormais au musée formeront, pour une très grande partie, de véritables ensembles culturellement cohérents.

C'est cet esprit de rigueur et de cohérence scientifique qui animera les chercheurs ethnomusicologues lorsqu'ils procéderont par la suite à la collecte d'instruments de musique sur le terrain. Le Département d'ethnologie musicale du MET, aujourd'hui département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, est créé en 1929 par André Schaeffner avec le soutien de Georges-Henri Rivière et de Paul Rivet. Par la suite, ce département accueillera une phonothèque et un laboratoire d'analyse du son et deviendra un important centre de recherche et d'enseignement de l'ethnomusicologie[3]. Plusieurs chercheurs attachés à ce département contribueront à enrichir les collections d'instruments de musique conservés au Musée de l'Homme.

On remarque qu'au cours des années 1928-1940, c'est la collection d'instruments de musique d'Afrique qui connaîtra l'accroissement le plus spectaculaire. Les raisons de cette importante expansion sont multiples. Elles sont certainement en rapport avec l'investissement que l'État français développait pour les colonies africaines durant ces années, mais aussi avec l'engouement de la bourgeoisie parisienne pour le jazz, et l'exotisme que représentaient les musiques africaines à l'époque.

Si Georges-Henri Rivière, pianiste de jazz, compositeur et accompagnateur de Joséphine Baker lors de sa venue à Paris dans le cadre de la *Revue Nègre* en 1925[4], et André Schaeffner, à qui l'on doit le premier ouvrage en langue française sur le jazz qu'il a co-écrit avec André Coeuroy et dans lequel il tente de tracer les racines africaines et afro-américaines de cette musique (Coeuroy & Schaeffner 1988), jouèrent un rôle décisif dans les années 1930 quant à la pénétration du jazz en France, ils jouèrent également un rôle incontournable dans le domaine de la muséographie durant ces années. C'est probablement en partie à leur initiative que les collections d'instruments de musique provenant d'Afrique ont connu un essor aussi important.

Par ailleurs, les coupures de presse conservées dans les archives du Musée de l'Homme concernant ces années sont tout à fait révélatrices de l'esprit particulièrement novateur de cette époque. Ces archives témoignent aussi de l'effervescence et de la quête de contemporanéité qui animait ceux qui travaillaient au musée, et permettent de constater la place prépondérante que la musique occupait dans la programmation des expositions présentées au public par le musée.

Par exemple, l'exposition organisée par Henri Labouret au retour de son importante mission de collecte et de recherche au Cameroun, « La musique indigène

3 Pour ce qui a trait à l'histoire du département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, voir Rouget 1973.

4 Voir l'entretien donné par Georges-Henri Rivière à Michael Haggerty (Haggerty 1984).

au Cameroun », fut accompagnée d'une série de concerts. Comme pour les autres manifestations de ce genre à l'époque, il s'agissait en fait de ce qu'on appelait un « concert de disques », autrement dit d'une écoute publique de musique enregistrée.

Dans son article « Une visite au Musée d'Ethnographie du Trocadéro où l'on trouve les plus riches collections du monde » (1935), René Thévenin rend compte de ce que sont les nouvelles salles d'exposition et conclut son texte en ces termes :

> [...] il est une autre section dont je ne saurais trop vous signaler l'importance et l'intérêt : tous les samedis, de 16 à 17 heures, a lieu un concert de disques enregistrés sur place, reproduisant ces chants ou ces mélodies exotiques d'un charme si captivant, et que bientôt on ne pourra plus même entendre dans leurs pays d'origine. Pour peu que vous soyez sensibles à ce charme, vous trouverez, aux samedis du Trocadéro, de quoi vous procurer complète satisfaction [...] par l'audition de véritables thèmes indigènes, d'une originalité unique, qui vous sera la meilleure garantie de leur authenticité. Or, ceux de ces disques qui vous plaisent, vous pourrez les acquérir et les rejouer à votre tour sur votre phonographe. C'est là une innovation des plus intéressantes et dont tous les amateurs d'art doivent profiter.

Enfin, une autre annonce parue en décembre 1938 dans la *Revue Internationale de Sociologie* (Paris) donne une idée de l'importance des activités du musée liées à la musique : « Le Musée est ouvert de 21 heures à 23 h 30 les mercredi, jeudi, vendredi et samedi. Tous les jours, l'après-midi de 15 à 17 heures, audition de musique exotique enregistrée. »

Durant la période qui va de l'après-guerre jusqu'en 2000, le département d'ethnomusicologie diversifie et multiplie ses activités de recherche et de diffusion, allant de pair avec un accroissement soutenu des collections de ce département, notamment pour celles qui proviennent des continents africain et asiatique.

Parmi les événements les plus marquants de ces années, mentionnons la première grande mission ethnomusicologique, la mission « Ogooué-Congo » en Afrique équatoriale, qui fut organisée en 1946. André Didier, professeur au Conservatoire national des arts et métiers et Gilbert Rouget, assisté de l'explorateur Pierre-Dominique Gaisseau, y enregistreront plus de six cents disques de gravure directe de musique bantou et pygmée.

Quelques deux cents instruments de musique du Cameroun et du Niger seront rapportés au musée par Marcel Griaule lors de ses deux importantes missions de recherche de 1938 et de 1959.

Cette même année est inaugurée au Musée de l'Homme la Salle des Arts et Technique dont une grande section consacrée aux instruments de musique fut créée par André Schaeffner. Entièrement repensée et réorganisée par Geneviève Dournon, elle deviendra en 1985 le Salon de Musique.

L'enrichissement de la collection des instruments de musique d'Asie est, au cours de cette période, autant lié à d'importants dons et dépôts qui, entre 1943

et 1962, seront consentis par d'autres institutions muséographiques – Musée Guimet, Musée de la Marine et autres – qu'aux collectes faites par des ethnologues et ethnomusicologues lors de missions de recherche sur le terrain, comme celles que Corneille Jest a accomplies au Népal et au Bhoutan entre 1961 et 1985 et dont il rapporta plus de soixante-quinze instruments, ou celles menées par Geneviève Dournon dans les régions du centre et du nord de l'Inde entre 1972 et 1992, qui lui ont permis de recueillir plus d'une centaine d'instruments de musique.

Perspectives pour l'avenir

Depuis des dizaines d'années, les conservateurs et muséographes ayant la responsabilité de collections instrumentales savent que la valeur d'un instrument de musique tient autant aux particularités de sa forme et de sa facture qu'aux propriétés de son fonctionnement acoustique. Aussi importante et diversifiée qu'elle soit, une collection d'instruments de musique ne peut pas à elle seule suffire à exposer dans un musée le domaine des musiques du monde.

Le projet muséographique que je souhaiterais voir mis en oeuvre dans les espaces d'exposition permanente du musée du quai Branly porte sur un ensemble de thématiques qui, reliées l'une à l'autre, forment une sorte de continuum dont les limites extrêmes concernent deux formes d'expression artistique essentiellement différentes bien qu'étant dépendantes l'une de l'autre: l'instrument de musique considéré pour la valeur plastique de sa construction, et la musique envisagée comme une forme d'art à part entière. Il existe, entre ces deux pôles, un grand nombre de sujets ou de thèmes qui pourraient faire l'objet d'un traitement muséographique. Parmi eux, ceux qui sont retenus ou à retenir en priorité dans un avenir proche visent le même objectif: proposer au public des clés de compréhension pour les différents aspects de la facture instrumentale et de l'exécution musicale.

Les collections instrumentales autrefois conservées au Musée de l'Homme et au MNAAO seront réunies dans la future réserve du musée du quai Branly destinée à la conservation des instruments de musique. Dans cette réserve, qui se présente sous la forme d'un grand cylindre de verre traversant les différents niveaux du bâtiment, les instruments de musique seront d'abord regroupés selon leur origine géographique puis selon des critères typologiques. Par des dispositifs d'éclairage qui s'adapteront aux contraintes de conservation des collections, à la structure architecturale et à l'environnement muséographique général, certaines parties de cette réserve seront partiellement visibles tandis que d'autres seront volontairement obscurcies.

En dehors du projet muséal envisagé pour chacune des quatre grandes zones d'exposition permanente du musée, qui correspondent chacune à une aire

géographique et dans lesquelles plus d'une centaine d'instruments seront intégrés et musicalement illustrés, trois programmes muséographiques destinés à la mise en valeur des collections ethnomusicologiques seront répartis autour de cet axe transversal que représente la réserve des instruments de musique. Ces programmes, qui sont actuellement en cours d'élaboration, s'articulent autour des thématiques suivantes :

La facture instrumentale et les techniques de jeu des instruments pourraient donner lieu à des programmes consultables à partir d'un certain nombre de dispositifs placés autour de la réserve des instruments.

Dans deux espaces fermés d'environ 35 m^2 situés en des lieux différents du musée sont prévues des installations multimédia qui visent mettre à la disposition du public des points de repère auditifs et visuels pour la découverte de répertoires musicaux et chorégraphiques appartenant aux cultures de tradition orale.

Enfin, en un lieu destiné à la consultation individuelle de différents programmes liés à l'anthropologie, est prévue la réalisation d'un projet consistant à proposer aux visiteurs d'explorer et d'approfondir un certain nombre de notions concernant la recherche ethnomusicologique.

Ces trois types d'installations seront, je l'espère, l'occasion pour les visiteurs d'observer visuellement et auditivement la facture instrumentale de quelques instruments conservés dans la réserve, de vivre une expérience musicale unique dans deux espaces qui devraient offrir une qualité d'écoute exceptionnelle, et de comprendre certains aspects fondamentaux des pratiques musicales, considérées cette fois-ci dans le contexte de production qui leur donne toute leur raison d'être.

Références bibliographiques

COEUROY André et André SCHAEFFNER
1988 [1926] *Le jazz*. Paris : Éditions Claude Aveline.

DIAS Nélia
1991 *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro : 1878-1908. Anthropologie et muséologie en France*. Paris : éditions du CNRS.

DOURNON Geneviève
1993 *Le Salon de Musique du Musée de l'Homme*. Édition revue et augmentée. Paris : Muséum National d'Histoire naturelle.

1996 *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels*. Édition revue et augmentée. Paris : UNESCO.

GROGNET Fabrice
1997-98 *D'un Trocadéro à l'autre, histoire de métamorphoses*. Mémoire de DEA. Paris : Muséum National d'Histoire Naturelle.

HAGGERTY Michael
1984 «Georges Henri Rivière : "Un mariage d'Amour"». *Jazz Magazine* 325 : 35.

RAULT Lucie
2000 *Instruments de musique du monde*. Paris : La Martinière.

ROUGET Gilbert
1973 «Le département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme». *Revue de Musicologie* LIX/1: 25-33.

SACHS Curt
1938 *Les instruments de musique de Madagascar.* Paris: Institut d'Ethnologie.

SHAEFFNER André
1994 [1936] *Origine des instruments de musique.* Édition revue et augmentée. Paris: EHESS.

THÉVENIN René
1935 «Une visite au Musée d'Ethnographie du Trocadéro où l'on trouve les plus riches collections du monde». Revue *Sciences et Voyages* (Paris), 21 mars 1935.

RÉSUMÉ La collection d'instruments de musique qui sera conservée au musée du quai Branly est constituée d'environ huit mille sept cents instruments de toutes provenances, qui se trouvaient autrefois dans les réserves et les salles publiques du Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie et du Musée de l'Homme. Dans cet article sont évoqués quelques uns des événements de l'histoire de cette collection débutant en 1878, liés au développement de la muséologie et de la recherche ethnographique, et qui ont été déterminants pour l'accroissement et la constitution de cet ensemble aussi bien que pour l'élaboration des projets prévus autour des instruments de musique au musée du quai Branly.

De père en fils ? Moses Asch et la collection Folkways

Entretien avec Michael Asch[1]

Propos recueillis, traduits de l'anglais et annotés par
ISABELLE SCHULTE-TENCKHOFF

La collection *Folkways* est une référence pour l'amateur de musique populaire américaine : la majeure partie des quelque deux mille albums publiés par *Folkways* entre la fin des années 1940 et le milieu des années 1980 est consacrée à certaines figures marquantes de cette musique, dont Woody Guthrie, Leadbelly, Mary Lou Williams et Pete Seeger. Mais *Folkways* est aussi une « archive publique des sonorités du monde », comme l'a dit Moses Asch, fondateur de cette collection extraordinaire[2] dont il fut aussi le directeur jusqu'à sa mort en 1986.

En 1987, la collection fut acquise par la *Smithsonian Institution* à Washington D.C. Dans ce cadre, elle a été intégrée aux *Ralph Rinzler Folklife Archives and Collections*, qui comprennent également d'autres labels de musique populaire américaine (Paredon, Cook, Dyer-Bennet, Fast Folk et Monitor) ainsi que les documents sonores, écrits et audiovisuels des expositions et festivals organisés sous les auspices du *Center for Folklife and Cultural Heritage* (y compris le *Smithsonian Folklife Festival*).

Est-ce un hasard si Michael Asch, le fils de Moses Asch, a fait un détour – remarqué – par l'ethnomusicologie avant de se consacrer au thème qui assure aujourd'hui sa renommée au Canada et à l'échelle internationale, à savoir les droits des peuples autochtones ? J'ai voulu en savoir plus.

I. S.-T.

---

1 Entretien réalisé le 3 mai 2001 à Montréal (Canada).

2 A présent, la Collection comprend plus de dix-sept mille disques commercialisés, quatre mille disques d'acétate, quelque quarante-cinq mille bandes sonores, deux mille disques compacts, un million de photographies, deux mille vidéos, de nombreux documents filmographiques, des dessins et des affiches, ainsi que divers documents, dont des paroles de chansons et des dessins de Woody Guthrie.

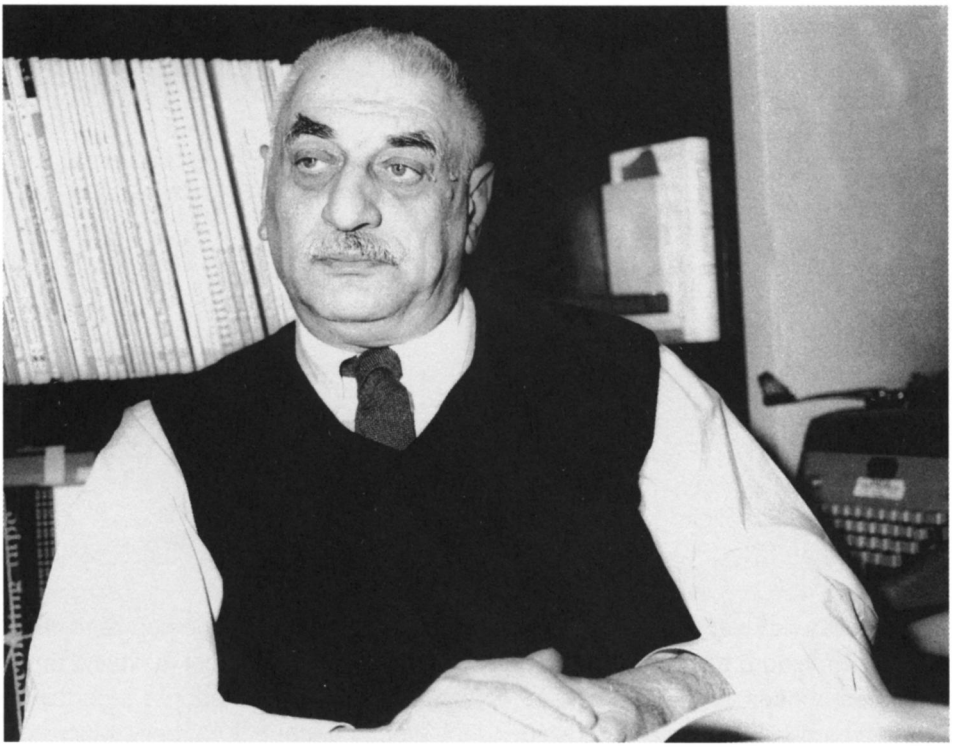


Fig. 1 : Moses Asch (photo : Diana Davies, Ralph Rinzler Folklife Archives and Collections, Smithsonian Institution).

Fig. 2 : Michael et sa mère Frances Asch (photo : Diana Davies, Archives and Collections, Smithsonian Institution).

Parlez-moi des débuts de *Folkways*.

Quand j'étais enfant, mon père enregistrait beaucoup de jazz. Il a réalisé un album de Noël mettant en vedette Nat King Cole, en payant d'avance une coquette somme d'argent. En raison d'une grande tempête de neige il n'a pas pu expédier les disques, si bien qu'il a fait faillite. Des cendres de cette faillite est né *Folkways Records*, en 1948 à New York. Voilà le début. Puis mon père a réalisé l'équivalent d'un album par semaine, pendant quatre décennies.

Pourquoi l'appellation *Folkways* ?

Dès le début, mon père s'intéressait à des musiques «insolites» – insolites voulant dire ethniques. Il a commencé avec la musique juive. La légende veut qu'une station de radio new-yorkaise lui ait demandé d'enregistrer du matériel sonore pour les grandes fêtes religieuses juives, personne au studio n'étant en mesure de le faire. C'est ainsi qu'il se lança dans la production de disques, en réalisant ces enregistrements, puis d'autres, et d'autres encore. Dès le début, il portait également un grand intérêt au blues, à la musique noire. En fait, il avait des goûts plutôt éclectiques, pour dire le moins...

Donc le terme *Folkways* peut être pris ici dans le sens du français «musiques populaires» ?

Je pense qu'il se référait à l'ouvrage de Sumner[3]; dans ce sens-là, c'est effectivement «musiques populaires» [en français]. Mais il en avait une définition sans bornes. Il était incapable de se limiter de quelque manière que ce fût, sauf pour une chose : il ne voulait pas d'enregistrements susceptibles de remporter beaucoup d'argent. Il n'arrêtait pas de le dire : «Cherchez d'abord une autre compagnie de disques et revenez seulement si vous ne trouvez personne qui soit prêt à publier votre matériel».

Il devait y avoir beaucoup de monde désireux de faire un disque sans trouver de maison de diques, si votre père était capable de publier un album par semaine...

Sans doute, mais il y avait autre chose. Il ne voulait pas gagner beaucoup d'argent car c'eût été la meilleure manière de faire faillite, comme l'avait démontré l'expérience de l'album de Noël avec Nat King Cole. Il valait mieux publier des disques difficilement vendables. Or en créant un catalogue couvrant un large éventail de musiques, il avait de fortes chances d'attirer une clientèle variée. Dès lors, il importe

3 Sumner (1906).

peu de ne pas vendre beaucoup de disques. Mon père était très ferme là-dessus et il l'a souvent répété. Je l'ai entendu la dernière fois lors d'un entretien au *Today Show*, deux ans avant sa mort. À cette occasion, on lui a demandé comment il s'en sortait. Il a répondu : « Pensez à un dictionnaire : vous avez par exemple la lettre S et la lettre Q; mais on ne va pas en supprimer la lettre Q simplement parce qu'il y a moins de termes qui commencent par cette lettre que par la lettre S. Si le projet est valable, *Folkways* s'y intéresse, peu importe s'il dégage un profit ». En fait, la collection n'a jamais rapporté beaucoup d'argent.

Pas mal comme philosophie...

... qui lui a quand même permis de mener une bonne vie. Nous n'étions pas pauvres. En plus c'était passionnant; il faisait des choses qui avaient de l'importance pour lui. Quant à moi, je me suis souvent demandé quelle était sa motivation.

Avez-vous fini par le comprendre ?

En réalité, non. Peut-on même découvrir les motivations profondes de quelqu'un, de son propre père ? Et même... il y a une biographie qui, à mon sens, passe à côté des mobiles de mon père[4]. L'auteur a essayé de structurer l'ouvrage en fonction de sa personnalité, mais sans réellement la comprendre. Il s'est donc employé à faire ressortir certains traits de caractère pour justifier l'enchaînement des divers chapitres.

Est-ce la seule biographie ?

J'ai co-dirigé, avec Regula Burckhardt Qureshi, une thèse de doctorat sur la collection *Folkways*, qui mérite qu'on la lise[5]. Mais pour revenir à la biographie en question, Goldsmith a eu de la peine à découvrir ce qui animait mon père. La motivation de Moe Asch : voilà un mystère que plusieurs d'entre nous, moi compris, ont essayé de percer. Goldsmith, d'après ma lecture de son ouvrage, accorde trop d'importance à des facteurs sans grande portée, notamment une affaire de cœur avec une collègue de *Folkways* pour expliquer pourquoi Moe Asch passait de longues heures au bureau. On serait ainsi amené à croire que, en réalité, il n'y travaillait pas – interprétation qui, à mon sens, ne rend pas justice à son caractère. Il est vrai que mon père vivait une histoire d'amour secrète avec cette femme ; mais ce n'est pas là qu'il faut chercher sa motivation. Je pense que Goldsmith voulait présenter mon père comme quelqu'un à la moralité douteuse au sens nord-américain du terme.

Il apparaît également, à la lecture de cette biographie, que mon père aurait été motivé par l'appât du gain. Goldsmith a découvert que, peu avant sa mort, mon

4 Goldsmith (2000).

5 Olmsted (2003).

père avait investi 250 000 dollars dans la compagnie. Ainsi a-t-on l'impression que mon père était riche, qu'il pouvait facilement investir une telle somme. En réalité, c'est tout ce qu'il possédait. Imaginez un septuagénaire sans fonds de retraite, sans argent en banque, dont l'épouse est sans moyens propres. Il prend tout l'argent qui lui reste et l'investit sans la moindre hésitation dans sa compagnie, et tant pis pour demain. Voilà qui correspond à son caractère : cet extraordinaire sens du moment présent. C'est l'aujourd'hui qui importe : *Folkways* avait besoin de capitaux, *Folkways* les aura, coûte que coûte. J'aurais aimé voir une biographie qui pénètre ces zones d'ombre de la personnalité de mon père, car elles sont nettement plus révélatrices de ses motivations que les mobiles que lui attribue Goldsmith. Mais je ne veux pas être trop critique : grâce à ses recherches et aux entretiens qu'il a réalisés, Goldsmith a su élaborer un récit très riche de la vie de Moe Asch et de la collection *Folkways*.

Quant à la thèse de Tony Olmsted, elle montre bien que Moe Asch avait un sens aigu des affaires ; et c'est bien pour cette raison que, fort de son engagement pour *Folkways*, il a pu maintenir à flot la compagnie à travers des décennies.

Toute ma vie, je me suis demandé pourquoi mon père avait fait ce qu'il a fait. Il y a divers indices. Un certain nombre de gens disaient – le lecteur européen le comprendra bien – qu'il était un gauchiste. Son distributeur français était Chants du Monde. Mais en fait il n'était pas politisé dans ce sens-là.

N'y a-t-il pas des documents qui permettraient de découvrir ce qui l'animait ? A-t-il laissé des écrits ? Tenait-il une sorte de discours parallèle, comme certains ?

Il en avait en fait cinq ou six, selon l'interlocuteur ; je les ai tous entendus mais aucun ne m'a convaincu. Voici mon propre discours sur mon père. Il m'est arrivé de souffrir d'insomnie. Je me suis alors souvenu qu'il était lui aussi insomniaque. Voilà une chose que personne d'autre que moi ne sait. Et je me suis demandé ce qu'il faisait durant ces heures d'éveil. Il lisait. Beaucoup d'insomniaques le font, c'est ce que je fais moi-même. Et que lisait-il ? Tout sur la Seconde Guerre mondiale, chaque bataille, l'holocauste, voilà ce qu'il lisait au milieu de la nuit. À mon sens, cela touche à sa motivation : regarde cette horreur, il faut faire quelque chose pour que, si jamais cela devait arriver à d'autres, ils aient quelque chose à quoi se raccrocher, dont se souvenir. En même temps, on peut montrer que l'humanité est capable de suivre une voie autre que celle de l'horreur dont nous avons fait l'expérience.

Cela se tient parfaitement.

Cela se tient si bien que je commence à me poser des questions… mais voilà. Je ne pense toutefois pas que c'est ainsi que tout a commencé. Mon père a dit qu'il se souvenait avoir dû quitter Paris pendant la Première Guerre mondiale, et qu'il

sentait toujours l'odeur de la guerre. Puis il est allé en Allemagne dans les années 1920 pour y faire des études d'électrotechnique. On lui reprochait d'être Juif et d'être Américain. On lui disait que les Américains étaient des incultes.

Comment les gens pouvaient-ils le savoir ?

Eh bien, son père était Schalom Asch[6] ... il n'a jamais échappé à la renommée de son père.

Avez-vous échappé à celle du vôtre ?

Je pense que oui... En tout cas, ma renommée ne sera jamais telle que j'aurai droit à une nécrologie dans le *New York Times*. Mon grand-père l'avait eue, à la une ; mon père aussi, mais elle disait « fils du célèbre romancier... » Il ne pouvait pas y échapper. Quant à moi, cela m'a affecté quand j'étais plus jeune mais je pense que je m'en suis libéré. Moses Asch n'est connu que des spécialistes, alors que mon grand-père était connu partout et par toute une génération.

Au fond, quel était l'objectif de *Folkways* ? Documenter de la musique populaire ?

Justement, mon père n'aurait pas dit qu'il la documentait. Il aurait dit qu'elle relève de l'histoire. Si les Aborigènes d'Australie avaient par exemple quelque chose à communiquer sous quelque forme que ce fût et qu'ils étaient d'accord qu'il le rendît public, alors il le publiait. Pour lui – comme pour moi, d'ailleurs – ce qui est arrivé aux Juifs aurait pu arriver (ou est arrivé) aux Aborigènes et à d'autres peuples. Et même s'il ne restait que cinq Aborigènes, ceux-ci disposeraient alors de quelque chose sur quoi ils pourraient revenir, tout comme la jeune génération d'ailleurs, au-delà de ses propres préoccupations. Parmi les expressions préférées de mon père figuraient « retourner à » (*go back to*) et « pierre de touche » (*touchstone*). L'objectif de *Folkways* était donc de créer des pierres de touche. Je pense que son intérêt pour la musique noire tenait au fait qu'il y voyait l'expression de la grande diaspora moderne. S'il restait quelque chose à quoi on pouvait se raccrocher après tout ce temps, son rôle était d'en assurer la pérennité et de donner la possibilité aux gens de le comprendre et de l'apprécier.

Voilà qui en faisait un homme spécial. Laissez-moi vous conter un autre événement qui est arrivé une fois, mais qui aurait pu se reproduire. Pour la pâque, on avait décidé d'aller au restaurant italien plutôt que de célébrer le *seder* à la maison.

---

6 Shalom Asch (1880-1957), célèbre romancier et auteur dramatique écrivant en yiddish. Né en Pologne, il fut naturalisé Américain en 1920 et vécut dans plusieurs pays européens et aux Etats-Unis, avant de s'établir en Israël en 1956. Parmi ses écrits traduits en français, on trouve le *Le Juif aux psaumes* (1930), la *Trilogie avant le déluge* (1933) et *Isaïe, prophète d'Israël* (1955).

Au restaurant, il demanda: «Où est le pain azyme?». Tout le monde connaissait mon père. Le serveur lui répondit: «D'accord, c'est New York», et partit en acheter, puis il organisa un repas italien autour de ce pain. Pour mon père, ce qui faisait le repas de la pâque, l'esprit de l'événement, c'était le pain azyme; le reste importait peu. Et très souvent, au lieu de nous raconter l'histoire de l'exode d'Egypte, il parlait de l'esclavage aux États-Unis. Il disait: «A quoi bon l'expérience des Juifs s'il n'y a pas de leçon à en tirer?»

Comment votre père faisait-il ses choix quant aux matériaux à publier? Avait-il des préférences?

Il avait trois critères: tout d'abord l'intuition; puis il tenait à connaître la personne qui fournissait le matériel; et enfin, il se demandait s'il y avait déjà quelque chose de semblable dans la collection.

Pour continuer avec l'exemple aborigène, est-ce qu'il aurait dit «D'accord, nous avons de la musique de la Terre d'Arnhem, maintenant il nous faut publier quelque chose de l'Australie de l'Ouest?»

Il y avait quelque chose de cela. Mais, vers la fin de sa vie – et j'entends par là ses trente dernières années – il recevait tant de bandes sonores qu'il ne pouvait pas toutes les écouter. Très rarement il arrivait que quelqu'un lui propose de publier quelque chose qui allait combler une lacune dans le catalogue, et mon père disait: «D'accord, allez-y». Mais je ne me souviens pas d'une seule occasion à laquelle il aurait pu demander à quelqu'un d'aller enregistrer tel ou tel matériel sonore spécifique.

Avec le transfert de la collection à la *Smithsonian Institution* à Washington, le problème de la préservation de l'esprit de la collection et des intentions de votre père s'est-il jamais posé? Comment faites-vous pour vous assurer que tout continue comme votre père l'aurait souhaité? Cherchez-vous à exercer un contrôle grâce à votre participation au conseil d'administration?

Je ne pense pas que cela se passe ainsi. Je pense que chaque génération recrée cet esprit. Pour *Folkways*, il s'agit d'assurer qu'un nombre suffisant de personnes prenant part, sous une forme ou une autre, au processus de prise de décision se conforme aux intentions de mon père et comprenne la tradition dans laquelle se situe la collection: voilà qui représente notre principale préoccupation à présent. Nous avons eu de la chance avec le premier directeur, Tony Seeger, qui appartient lui-même à cette tradition et qui est ethnomusicologue, puis avec son successeur Dan Sheehy. L'un comme l'autre ont une compréhension profonde de la collection et c'est pourquoi elle continue dans la tradition établie par Moe Asch.

Y a-t-il un débat sur la signification des documents sonores qu'elle comprend par rapport aux enjeux actuels de l'ethnomusicologie ?

Que voulez-vous dire par là ?

L'intitulé des *Cahiers de musiques traditionnelles* a beau contenir le qualificatif « traditionnel », il ne s'agit pourtant pas d'être puriste ou essentialiste, bien au contraire. Je pense ici à certaines publication des Ateliers d'ethnomusicologie, comme le CD *Musique à la croisée des cultures* (Aubert 1995) qui offre une plate-forme aux artistes venant d'autres pays, mais vivant aujourd'hui dans la région genevoise. Ce sont des musiciens qui recréent leur musique dans un contexte transnational et diasporique. A propos de la musique, on peut poser la même question qu'à propos de la culture : la musique « appartient-elle » à un groupe donné ?

Je doute que mon père eût été intéressé par cette question.

J'en conviens ; mais, puisque vous disiez que l'enjeu consistait à recréer l'esprit de *Folkways* dans un nouveau contexte et dans une nouvelle génération, est-ce que *Folkways* n'a pas soulevé des questions sur sa relation avec les débats en ethnomusicologie ?

A ma connaissance, non. Du moins je n'en ai jamais entendu parler. Je dirais plutôt que la discipline de l'ethnomusicologie est, en un sens, tangentielle par rapport à la démarche de *Folkways*.

Mais c'est une expérience si intéressante qu'elle ne devrait pas l'être !

Dans les années 1960, mon père a publié cette extraordinaire musique africaine appelée *High Life* parce qu'elle lui plaisait et qu'il la trouvait intéressante. Pas de débat. Tout ce qui comptait, c'était de reproduire quelque chose en quoi les gens pouvaient se reconnaître, peu importait la forme : c'est cela qui est génial.

D'accord. Mais on peut s'imaginer que quelqu'un qui se rend à la *Smithsonian* pour écouter cette musique puisse se dire qu'il a aussi envie de la comprendre. Si tel est le cas, le débat est lancé par le simple fait qu'il y a analyse et pas seulement écoute de cette musique.

Je veux bien, mais je ne l'ai jamais vu sous ce jour. J'ai toujours pensé que l'ethnomusicologie en tant que discipline universitaire était trop huppée pour *Folkways*. Du vivant de mon père, les comptes rendus dans *Ethnomusicology* contenaient souvent des observations du genre « l'enregistrement n'a pas été réalisé par un

spécialiste», ou «il manque des notes de terrain», ou encore «voici l'erreur capitale...», etc. Il y a eu peu de collaboration entre Moe Asch et les ethnomusicologues. C'est pourtant un aspect intéressant, je suis content que vous l'ayez évoqué.

Sur un autre registre : y a-t-il un rapport entre *Folkways* et votre propre intérêt pour l'ethnomusicologie ?

En un sens, mais il y a eu d'autres facteurs, notamment la guerre du Vietnam. Puisque je ne voulais pas y aller, je me suis inscrit en maîtrise à l'Université Columbia à New York. J'avais fait mes études de premier cycle à l'Université de Chicago et Sol Tax m'avait invité à travailler avec lui en Oklahoma sur un projet concernant les Cherokee. C'est lors de mon séjour en Oklahoma que j'ai été appelé sous les drapeaux, donc l'alternative était : Vietnam ou maîtrise.

Comment en êtes-vous venu à travailler chez les Dene et à étudier leur danse du tambour ?

En transcription, j'avais choisi la musique des Navajo. J'ai donc pris quelques disques publiés par mon père et je les ai transcrits. Puis je voulais travailler sur la musique dene dans une perspective comparative. De fil en aiguille, j'ai abouti dans les Territoires du Nord-Ouest avec ma femme Margaret. Quant à la danse du tambour, c'était le genre prédominant dans cette partie du Grand Nord canadien. Pour finir j'ai aussi fait mon doctorat là, je l'ai terminé en 1972 à Columbia, sous la direction de Robert F. Murphy[7].

Pourquoi donc avoir tourné le dos à l'ethnomusicologie ?

J'aimerais d'abord faire un détour par ma thèse de doctorat : j'ai été très intéressé par la linguistique et son application à la musique, en particulier par la transformation grammaticale. Il me semblait en effet que, sans une composante de signification – qu'on appellerait la composante fonctionnelle – on avait tout loisir de couper le format là où l'on voulait, de le générer comme on voulait, et on n'allait jamais comprendre ce qui se passe. Je m'intéressais surtout aux grammaires plus traditionnelles. Je pensais qu'elles pouvaient être utiles pour la musique. Je me suis donc demandé s'il était possible de déterminer comment construire une chanson ; et j'étais assez fier du résultat. Plus tard, en reprenant mon travail, je me suis dit qu'il n'y avait rien de musical, qu'il s'agissait d'une analyse totalement abstraite. Du coup, elle ne me plaisait plus. Je n'avais aucune envie de consacrer ma vie à ce genre d'étude dépouillée de musique. Voilà une raison.

---

7 Cf. Asch (1988).

Fig. 3: Bernice Johnson Reagon et Pete Seeger
(photo: Diana Davies, Archives and Collections, Smithsonian Institution).

Par ailleurs, j'ai découvert le côté méchant de l'ethnomusicologie. J'ai envoyé ma thèse à plusieurs chercheurs dont je pensais qu'elle pourrait les intéresser. Un éminent ethnomusicologue m'a répondu « merci de votre thèse, elle est actuellement au bas de ma pile de lectures mais elle finira bien par arriver au sommet ». Puis j'ai écrit un article qui n'a pas trouvé grâce aux yeux de Steven Feld. Tout compte fait, je me suis dit – je m'en souviens comme si c'était hier – que l'ethnomusicologie en tant que discipline se résumait à cinq chercheurs et personne sauf eux-mêmes ne s'intéressait à ce qu'ils faisaient. De surcroît, c'était un panier de crabes. Je n'avais aucune envie d'être de la partie. En s'engageant à travailler dans un champ si restreint, il faut savoir collaborer et s'appuyer les uns sur les autres. Si c'est pour se bagarrer, il vaut mieux le faire en choisissant un enjeu qui en vaille la peine.

Car en travaillant dans le Nord, j'ai appris plein de choses en dehors de la danse du tambour. En faisant mon terrain, j'ai eu la chance extraordinaire de rencontrer des gens, y compris le chef de la communauté, qui avaient assisté à la conclusion du traité[8]. Lorsqu'on m'a demandé de témoigner dans le cadre de l'enquête Berger[9], j'ai dit oui tout de suite, ce qui m'a amené à me pencher sur les termes et l'esprit du traité, les relations politiques, et à me rapprocher de l'anthropologie économique. C'était un concours de circonstances: le désillusionnement envers l'ethnomusicologie, la conviction qu'il y avait un travail urgent à faire. Il ne m'a donc pas été difficile d'abandonner la musique. Ce n'était même pas une décision délibérée. J'ai tout simplement arrêté toute recherche dans ce domaine.

Des regrets ?

J'adore la musique, tant mieux si je ne suis pas ethnomusicologue...[10]

... ce qui vous procure le plaisir de la musique sans devoir la transcrire... Mais comme vous jouez un rôle dans *Folkways*, êtes-vous maintenant amené à faire un petit retour à l'ethnomusicologie par rapport à l'héritage de votre père, ou jouez-vous simplement un rôle de chien de garde, pour ainsi dire ?

Problème intéressant ... Au début, je devais siéger au conseil d'administration pendant dix ans, puis ma famille devait se désengager. Or, en 1996, l'administration de la division dont fait partie *Folkways* a suggéré de modifier les termes de notre accord pour permettre qu'un membre de la famille siège à perpétuité au conseil.

---

8 Michael Asch se réfère ici au Traité no. 11 conclu en 1921, qui est l'un des traités régissant les relations entre l'Etat canadien et les peuples autochtones. Yendo, le chef avec lequel il discuta des dispositions du Traité, était presque septuagénaire en 1969, au moment de son séjour sur le terrain.

9 La commission Berger avait pour tâche d'évaluer l'emprise potentielle, notamment sur le mode de vie des peuples autochtones, d'un vaste projet hydro-électrique dans la vallée du Mackenzie (Territoires du Nord-Ouest).

10 Michael Asch a notamment été juge pour les prix Juno, l'équivalent canadien des Grammy.

Nous nous sommes mis d'accord, si bien que mon rôle a changé. Pendant les cinq premières années, je n'ai même pas monté la garde. Vu le caractère initialement transitoire de ma présence, j'ai simplement tenu à m'assurer que tout se passait bien. Maintenant que la famille est engagée pour un bon bout de temps, il me faut réfléchir davantage à son rôle. Ce n'est pas encore fait. Pour l'instant, il m'importe surtout de transmettre la dimension historique de la collection à ceux qui ne la connaissent pas aussi bien que la famille.

De quels aspects de cette histoire voudriez-vous que les gens se souviennent?

Mis à part tout ce dont nous avons parlé, je tiens surtout à ce que *Folkways* poursuive sa route sans l'ingérence des représentants du pouvoir – ce qui n'est pas évident, étant donné la relation entre la *Smithsonian* et le Congrès américain, et aussi le fait que le conseil d'administration compte parmi ses membres le vice-président des États-Unis et le juge en chef de la Cour suprême. La *Smithsonian* est donc logée au cœur même du pouvoir; il est difficile de faire un pied de nez depuis un lieu si illustre. À ma connaissance, l'institution n'a jamais été censurée, mais sa situation n'en risque pas moins d'être par moments inconfortable.

Puisqu'il est question de musique plutôt que d'enjeux plus controversés comme le rapatriement d'objets «ethnographiques», n'est-il pas possible de passer inaperçu?

Pas toujours. On dit que certains sénateurs étaient fort perturbés lorsqu'ils apprirent que *Folkways* avait réalisé des enregistrements à Cuba et que, apparemment, nous envoyions des dollars à Fidel Castro. Mais il n'y a finalement eu aucun problème. Notre rêve est de réunir assez d'argent pour créer notre propre fondation. Mais l'appartenance à la *Smithsonian* comporte aussi des avantages. Ce qui nous a séduit, c'est qu'en prenant contact avec nous, elle était mue par l'idée que les États-Unis avaient besoin d'une sorte de musée national du son et que, vu tous les monuments de l'*establishment* qu'elle avait déjà réalisés, il était souhaitable que les expressions des peuples y trouvent également leur place. Un autre critère important était celui de la continuité. Rien n'est éternel, mais on peut supposer que, tant que notre univers survivra, la *Smithsonian* ne se débarrassera pas du matériel de *Folkways*.

Parmi ceux qui se portent garants de la pérennité de la collection, y a-t-il eu discussion sur le concept de culture populaire?

Pas encore, mais cela viendra forcément. Rappelez-vous que nous en sommes encore à mettre les choses en place. Le conseil d'administration de la *Folklife*

Division, à laquelle la collection *Folkways* a été intégrée, ne cesse de soulever cette question, de nombreux chercheurs universitaires y siègent. C'est dans ce cadre qu'ont lieu tous les débats intellectuels, notamment au sujet de l'ethnomusicologie. Par exemple, la division organise un festival en été pour célébrer la culture populaire américaine dans différents États.

Et votre rôle dans tout cela ?

Je m'efforce de me faire l'écho de la voix de mon père. Mais j'assiste aussi aux réunions en tant que Michael Asch ; si la voix de mon père se fait entendre, c'est généralement parce qu'il faut faire quelque chose de précis.

En tant que membre de ce conseil d'administration, êtes-vous amené à établir un lien conceptuel entre culture d'élite et culture populaire dans votre réflexion sur la culture ? Je suis juste curieuse de savoir comment on parvient à faire la part des choses lorsqu'on est engagé simultanément dans diverses entreprises intellectuelles…

Je ne me suis pas encore engagé suffisamment pour rassembler tous les fils. Certains débats que nous avons eus établissent un lien avec les cours de théorie que je donne. Un problème qui me tracasse est celui de la réification de la culture. Il est impossible d'agir politiquement sans comprendre l'histoire coloniale – et cela s'applique à l'Afrique comme au Canada. Peut-être accordons-nous trop de place au culturalisme.

Mais n'est-ce pas justement le dilemme de l'anthropologie américaine ? À ce moment-là, il vaudrait peut-être mieux dire que le projet de votre père se rapportait aux sonorités plutôt qu'aux cultures ?

Je dirais qu'il se rapportait à l'histoire coloniale plutôt qu'aux cultures – l'histoire coloniale mise en son. L'enjeu, c'est l'histoire de la domination.

En un sens, *Folkways* est donc une forme de subversion des relations de pouvoir ?

Oui, mais pas au sens de Foucault. Il s'agit plutôt de comprendre qu'il y a mieux et que nous pouvons faire mieux. En affirmant par exemple que l'holocauste ne se limite pas aux Juifs, nous pouvons aussi dire qu'il y a une alliance plus large, susceptible de nous pousser dans une certaine direction : voilà l'enjeu. Je suis un vieux gauchiste. Je n'ai pas honte d'affirmer que nous pouvons aspirer à quelque chose de meilleur.

Qu'en disent les représentants de la *Smithsonian* auxquels vous avez à faire ?

Je pense qu'ils pourraient eux-mêmes s'y retrouver, les membres du conseil d'administration de la *Folklife Division* probablement davantage que d'autres, car ils sont sur le point de s'organiser. Il vaudra la peine de l'explorer davantage.

Il nous faudra donc réaliser un autre entretien dans quelques années. Est-ce un héritage lourd à porter ?

Parfois. J'ai enseigné pendant près de trente ans à l'Université d'Alberta parce que personne n'y savait qui était mon père[11]. Vous savez, après un mois seulement à Victoria[12] j'ai constaté que les gens le savaient. Maintenant ça va : j'ai changé, et j'assume volontiers de me situer dans la tradition de mon père et de mon grand-père.

Références

ASCH Michael
1988 *Kinship and the Drum Dance in a Northern Dene Community.* S.l. : The Boreal Institute for Northern Studies.

AUBERT Laurent
1995 *Musiques à la croisée des cultures / Music at the Crossroads.* Direction artistique et livret bilingue français/anglais (40 p.) de Laurent Aubert. Coffret de 2 CD AIMP XXXIX-XL/VDE-828-829.

GOLDSMITH Peter
2000 [1998] *Making People's Music. Moe Asch and Folkways Records.* Washington & London : Smithsonian Institution Press.

OLMSTED Tony
2003 *Folkway Records : Moses Asch and his Encyclopedia of Sound.* London : Routledge.

SUMNER William Graham
1906 *Folkways. A Study of the Sociological Importance of Usages, Manners, Customs, Mores, and Morals.* Boston : Ginn and Co.

11 Note de M.A. : L'ironie veut que mes parents ont fait don à l'Université d'Alberta d'une série d'enregistrements qui sont conservés au Centre d'ethnomusicologie dirigé par Regula Burckhardt Qureshi. Ainsi l'endroit dont je me suis échappé est aujourd'hui le dépositaire de ces enregistrements. Plus même, l'esprit et le projet de mon père et de *Folkways* se perpétuent non seulement à travers les travaux du Centre mais aussi grâce à deux radios locales, CKUA, une station à but non lucratif, et CSJR, qui est la station de l'Université d'Alberta.
12 Professeur émérite à l'Université d'Alberta, Michael Asch est associé à présent à l'*Indigenous Governance Programme* de l'Université de Victoria en Colombie-Britannique (Canada).

Mai PALMBERG et Annemette KIRKEGAARD eds.:
Playing with Identities in Contemporary Music in Africa
Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet, 2002, 182 p., ill., notes bibliographiques.

Cet ouvrage reprend les communications présentées lors d'un colloque tenu en Finlande en 2000, avec pour objectif de réfléchir aux rôles que joue la musique dans l'Afrique moderne et, plus particulièrement, à la manière dont les cultures musicales contemporaines «jouent» avec les identités, sur le continent et en dehors.

Ce sujet, dont on ne saurait nier l'importance, soulève de nombreuses questions, relatives notamment aux méthodes qui peuvent être employées pour décrire et interpréter les relations qu'entretiennent phénomènes identitaires, d'un côté, production diffusion et consommation musicales, de l'autre. La première, toutefois, qui conditionne la possibilité de passer aux autres, est celle de la circonscription de ces phénomènes identitaires et, partant, de la définition de l'«identité» à laquelle les pratiques musicales seront référées. Or, une fois affirmé que: «[...] il n'y a pas de noyau musical originel appartenant à un groupe ethnique ou à une entité nationale spécifique, mais plutôt des sons musicaux qui sont sélectionnés dans le but d'établir les frontières nécessaires; il en découle que la performance musicale est souvent le moment précis où cette sélection est opérée» (p. 10), la question demeure en suspens. L'idée même d'une analyse de la performance comme moment, non seulement de production et de diffusion musicales, mais au surplus de construction et de projection identitaires, n'est reprise que dans quelques textes et sans que soient vraiment explicitées les méthodes d'enquête susceptibles d'être utilisées pour mener à bien une telle analyse. Ce volume ne veut pas être «[...] un livre sur la musique au sens où il livrerait au lecteur des informations sur les notes, les sons et les progressions harmoniques d'une pièce» (*ibid.*, p. 15); il ambitionne d'être «multidisciplinaire» (*ibid.*) mais ne peut y parvenir complètement car, refusant une approche musicologique, il ne propose pas, faute de construction théorique de la notion d'identité, une démarche sociologique cohérente. Les très nombreux travaux qui ont été consacrés aux phénomènes identitaires en sociologie, psychologie ou politologie (pour ne mentionner que ces disciplines) semblent ignorés de la plupart des auteurs qui, au mieux, traitent la notion d'identité comme un donné non problématique, au pire, l'ignorent tout de bon.

Dans ces conditions, si l'on accepte que cet ouvrage ne répond pas vraiment à son titre, que peut-on en tirer? Une série de textes, dans l'ensemble intéressants, sur des genres musicaux africains contemporains. Ceux qui portent sur le Ghana, le Sénégal, la Côte d'Ivoire, le Cap Vert et la Tanzanie proposent des présentations historiques, des descriptions stylistiques et des analyses de contenu des paroles, qui permettent d'entrevoir comment la chanson véhicule des

sentiments relatifs aux pouvoirs et fait parfois l'objet de tentatives de captation par des acteurs politiques.

Il convient toutefois de souligner l'intérêt plus particulier de trois chapitres. Le premier, signé Sylvia Nannyonga-Tamusuza, est consacré à l'Ouganda. Il envisage le genre *kadongo-kamu* à partir d'une seule chanson, intitulée «Kayanda». Ses paroles sont minutieusement analysées et leurs dimensions symboliques expliquées pour montrer comment, à travers l'histoire d'un migrant originaire du Burundi, posée sur une musique composite où se mêlent éléments typiques du Buganda (ancien royaume formant une des régions de l'Ouganda contemporain) et éléments européens, c'est une peinture des rapports de pouvoir qui est proposée. On y trouve la nostalgie de l'hégémonie perdue du Buganda, une figuration ambiguë du Président Museveni (chef de l'État, considéré par certains comme un «étranger» mais par les mêmes ou d'autres comme l'artisan du redressement du pays) et le rôle nouveau joué par les femmes dans la société. Ici, la chanson apparaît clairement comme cadre de mise en forme et véhicule des représentations sociales de la société et des pouvoirs.

Dans le deuxième, David B. Coplan utilise le *maskanda* sud-africain comme point de départ d'une reformulation de la notion de tradition. Ce genre, et la conception qu'en ont les musiciens et leurs publics, montre qu'entre les pratiques musicales zouloues rurales et les pratiques urbaines, il existe une continuité de performance qui témoigne d'une «culture de la mobilité» construite en des sites multiples, circulant dans des réseaux fluctuants qui entremêlent relations familiales et amicales aussi bien que rapports villes/campagnes. Au bout du compte, c'est donc une urbanité musicale qui s'exprime sans être jamais coupée de son arrière-plan rural; une urbanité portée par des Zoulous qui, bien que craints dans d'autres domaines, sont ici vus par tous les Sud-Africains comme emblèmes d'une Afrique autonome et dynamique, construite sur des valeurs morales qu'il est de bon de rappeler au temps de la «nouvelle» Afrique du Sud. Dès lors, les «identités» ne sauraient plus être pensées comme figées, immuables et closes; elles sont remodelées en permanence dans le cadre des cultures de la mobilité, dans le croisement de la perception de soi et de la vision des autres; elles se manifestent sous des apparences diverses. Leur appréhension par la musique aide à comprendre qu'elles puissent être à la fois plurielles et indissociables.

Les modèles de la célébrité dans la musique populaire yoruba du Nigeria, analysés par Christopher Waterman, en fournissent un autre exemple. Au départ, la conception yoruba pose la personne comme un assemblage de traits que le regard de l'Autre rend cohérent; l'identité n'est donc pas un donné mais le produit d'une interaction entre la destinée, le caractère et l'action délibérée. Parce qu'elle permet au chanteur célèbre de se montrer en modèle, la performance musicale est un des moments, un des lieux où se manifeste cette interaction, où apparaissent les balancements et les mutations des identités. La diversité des modèles, rapportée à la diversité des genres musicaux, permet de retracer des évolutions sociales. Le *Big*

Man, tels Alhaji Dr. Sikiru Ayinde Barrister ou King Sunny Ade, incarne son auditoire, ou tout au moins donne forme aux rêves et aux désirs de celui-ci : il accumule les gens, l'argent et les ressources symboliques. Fela Anikulapo Kuti, en revanche, ne prétend représenter personne : il s'affirme comme étalon unique. Lagbaja, enfin, dans ses costumes de scène tirés des mascarades *egungun*, avec des musiques où le jazz et les formes nigérianes tissent une sorte de « progressisme traditionnel », proférant des paroles riches d'argot, s'avance masqué mais pas sans voix. Il évoque une utopie terre à terre, une vision intégratrice d'une société hétérogène : il fait entendre les aspirations de masses qui n'ont guère droit à la parole.

Les chapitres de Chris Waterman, de David B. Coplan et de Sylvia Nannyonga-Tamusuza expliquent comment la musique – la chanson moderne africaine – à la fois porte et aide à construire des perceptions mouvantes de soi et des autres qui, dans leurs intrications, constituent ce qu'il est convenu de nommer, d'un terme peu adéquat, l'« identité ». Il serait possible, à partir de ces textes, de commencer à poser les bases d'une réflexion plus vaste, plus systématique, sur les processus de construction et d'énonciation identitaires et sur les moyens de les connaître. Ce livre ne le fait pas, mais fournit, en revanche, de riches informations à qui s'intéresse au *reggae* africain, au *zouglou*, à la *morna*, à la *funana*, au *rap* et au *mbalax* sénégalais, aux pseudo-fusions world ou au *taarab* de la côte orientale.

Denis-Constant Martin

Jacques SIRON : *Dictionnaire des mots de la musique*
Paris : Outre Mesure, 2002. 304 p., exemples musicaux.

Aussi bon le reconnaître d'entrée de jeu, mon compte rendu sera partiel sûrement, partial peut-être. Partiel parce que, devant un écrit aussi encyclopédique que possible, la critique qu'on est en droit d'attendre doit être d'origine aussi encyclopédique que possible. Tâche impossible à une seule personne ; une équipe pluridisciplinaire seule pourrait prétendre à l'impartialité. Partial parce que, centrant évidemment mon analyse sur des articles qui touchent des domaines qui me sont familiers, j'ai pris des risques quant à l'objectivité à laquelle je me dois.

Il n'empêche, ce dictionnaire est une réussite ou plutôt sera une réussite quand un certain nombre de scories qui présentement le déprécient en auront été éliminées. Ses trois cent quatre pages proposent treize mille cinq cents entrées, c'est dire que même les plus exigeants des utilisateurs auront beaucoup de mal à débusquer des oublis.

La page de garde énumère les champs prospectés : traditions musicales et instruments du monde entier – différents domaines de la musique – son, audio et informatique musicale – mots utiles à la pratique quotidienne. Souvent, les mots-

Man, tels Alhaji Dr. Sikiru Ayinde Barrister ou King Sunny Ade, incarne son auditoire, ou tout au moins donne forme aux rêves et aux désirs de celui-ci : il accumule les gens, l'argent et les ressources symboliques. Fela Anikulapo Kuti, en revanche, ne prétend représenter personne : il s'affirme comme étalon unique. Lagbaja, enfin, dans ses costumes de scène tirés des mascarades *egungun*, avec des musiques où le jazz et les formes nigérianes tissent une sorte de « progressisme traditionnel », proférant des paroles riches d'argot, s'avance masqué mais pas sans voix. Il évoque une utopie terre à terre, une vision intégratrice d'une société hétérogène : il fait entendre les aspirations de masses qui n'ont guère droit à la parole.

Les chapitres de Chris Waterman, de David B. Coplan et de Sylvia Nannyonga-Tamusuza expliquent comment la musique – la chanson moderne africaine – à la fois porte et aide à construire des perceptions mouvantes de soi et des autres qui, dans leurs intrications, constituent ce qu'il est convenu de nommer, d'un terme peu adéquat, l'« identité ». Il serait possible, à partir de ces textes, de commencer à poser les bases d'une réflexion plus vaste, plus systématique, sur les processus de construction et d'énonciation identitaires et sur les moyens de les connaître. Ce livre ne le fait pas, mais fournit, en revanche, de riches informations à qui s'intéresse au *reggae* africain, au *zouglou*, à la *morna*, à la *funana*, au *rap* et au *mbalax* sénégalais, aux pseudo-fusions world ou au *taarab* de la côte orientale.

Denis-Constant Martin

Jacques SIRON : *Dictionnaire des mots de la musique*
Paris : Outre Mesure, 2002. 304 p., exemples musicaux.

Aussi bon le reconnaître d'entrée de jeu, mon compte rendu sera partiel sûrement, partial peut-être. Partiel parce que, devant un écrit aussi encyclopédique que possible, la critique qu'on est en droit d'attendre doit être d'origine aussi encyclopédique que possible. Tâche impossible à une seule personne ; une équipe pluridisciplinaire seule pourrait prétendre à l'impartialité. Partial parce que, centrant évidemment mon analyse sur des articles qui touchent des domaines qui me sont familiers, j'ai pris des risques quant à l'objectivité à laquelle je me dois.

Il n'empêche, ce dictionnaire est une réussite ou plutôt sera une réussite quand un certain nombre de scories qui présentement le déprécient en auront été éliminées. Ses trois cent quatre pages proposent treize mille cinq cents entrées, c'est dire que même les plus exigeants des utilisateurs auront beaucoup de mal à débusquer des oublis.

La page de garde énumère les champs prospectés : traditions musicales et instruments du monde entier – différents domaines de la musique – son, audio et informatique musicale – mots utiles à la pratique quotidienne. Souvent, les mots-

entrées sont traduits (allemand, anglais, italien). L'éditeur et l'auteur – je devrais dire les auteurs, car pour entreprendre et mener à bien une tâche si ambitieuse, Siron a bénéficié du concours de spécialistes confirmés – prennent soin de s'expliquer sur la philosophie générale de l'ouvrage. En particulier, ils sollicitent les remarques critiques du lecteur ; celles-ci sont (déjà !) prises en considération dans une feuille (« Errata et addenda ») destinée à accompagner chaque réédition. Depuis sa parution (mars 2002), deux rectificatifs ont été imprimés ; ils corrigent les coquilles – rarissimes –, reprennent des définitions dont la rédaction appelait une révision et gomment des oublis eux aussi rarissimes. C'est dire qu'avec le temps, les prochaines éditions « revues, corrigées et augmentées » seront asymptotiquement proches de la perfection.

Encyclopédique (ainsi que je l'ai dit, l'adjectif s'impose), donc rassurant, cet ouvrage est aussi un dictionnaire de langue (traduction des mots de et vers l'anglais – grammaire francophone). L'avant-propos qui occupe quatre pages est d'une précision horlogère, il n'est ni épiphénoménal ni redondant, non ! Et il confirme les compétences lexicographiques du maître d'œuvre. Chaque page du dictionnaire est divisée en deux colonnes, les entrées composées en gras sont d'autant plus faciles à repérer que – tradition lexicale oblige – le haut de chaque page de gauche (paire) donne la première entrée de la page et celui de chaque page de droite (impaire) indique la dernière entrée de la page. La mise en page est celle à laquelle Outre Mesure nous a habitués : créativité contrôlée, lisibilité immédiate et sûre, pictogrammes toujours aussi astucieux, etc. Le brochage de mon exemplaire a bien résisté aux nombreuses manipulations qu'il a subies.

En tant qu'historien des percussions, j'ai évidemment passé au crible tous les articles se rapportant à ce domaine – ce qui n'est pas rien. Un premier constat s'est imposé à moi : les rédactions de plusieurs descriptions organologiques doivent être reprises, en particulier parce qu'elles n'ont pas été composées avec la rigueur que les articles matriciels (idiophones – membranophones) laissaient espérer, orientation dangereuse puisque les contresens (« achéré »), restrictions (« shaker »), contradictions (« maracas ») font alors des clins d'œil à l'ambiguïté qui, derrière la vitre, attend son heure… Selon moi, le discours organologique impose au rédacteur une vigilance à tous les niveaux : lexique, syntaxe, conjugaison ; c'est une dure école d'écriture, écriture qu'un style un peu « télégraphique » comme l'est souvent celui d'une entrée de dictionnaire rend encore plus difficile.

Des entrées – en très petit nombre, je le souligne – sont des cibles faciles pour les flèches du critique. Je ne donnerai qu'un exemple qui doit motiver une refonte complète, celui du mot « *batá* ». Je passe sur l'écriture en m'étonnant que Siron ne soit pas rallié à la graphie francisée qui ne pose pas de problème : *bata*. Je lis : « [EN YORUBA = tambour] » Eh bien non ! En yoruba, le mot tambour, c'est *ìlù* (2 tons bas). Ortiz (1954 : 210) – qui, le malheureux, ne connaissait pas le yoruba – avait quand même donné une indication puisqu'il écrivait : « Illú *es "tambor" entre los yorubas, según Bowen.* Lu *significa "percutir, golpear" en el lenguage de esos*

africanos.»[1] Poursuivant son article, Jacques Siron écrit: «A Cuba, les tambours b. se jouent avec les mains par trois; le tambour grave [*iyá / iyailu* = la mère] sert de base, le médium [*itótele / itótélé*] fait le contrepoint rythmique, l'aigu [*okónkolo / omelé*] est soliste.» Renseignement pris: à Cuba, les tambours b. se jouent aussi (de nos jours) avec des claques sur la petite peau envoyées au moyen d'une savate, (*«con el uso de la chancleta»*: Rodríguez 1997: 327), comme en Afrique (Verger, 139, 150). Les fonctions musicales attribuées par Siron aux trois tambours b. ne correspondent pas du tout à la réalité; pour s'en convaincre, il n'est que de se reporter à Rodríguez (1997: 331).

Je connais bien la conscience professionnelle de Claude Fabre (Directeur d'Outre Mesure), son goût de la belle ouvrage – son catalogue témoigne – pour ne pas douter qu'il va multiplier les efforts pour fignoler ce livre. Tel qu'il est, il m'est déjà indispensable. L'année de pratique quasi-quotidienne (le vœu des promoteurs, n'est-ce pas?) que je viens d'en faire conforte mon sentiment que c'est un outil qui doit être constamment à portée de main de ceux qui fréquentent un tant soit peu la musique – c'est-à-dire tout le monde!

Michel Faligand

Références bibliographiques

ORTIZ Fernando
1954 *Los Instrumentos de la Música Afrocubana.* La Habana: Carnedas y Cia. Vol. IV: 205-342. Dessins, photos.

RODRÍGUEZ Olavo Alén
1997 *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba.* La Habana: Editorial de Ciencias sociales. Volumen 2: 319-343. Dessins, musiques, photos, sonagramme, tableaux.

VERGER Pierre Fatoumbi
1982. *Orisha. Les dieux yorouba en Afrique et au Nouveau Monde.* Paris: Editions A.M. Métailié.

1 «D'après Bowen, *ilú* veut dire "tambour" chez les Yorubas. *Lu* signifie "frapper, donner des coups" dans la langue de ces Africains.»

Joep BOR et Philippe BRUGUIÈRE, dir.: *Gloire des princes, louange des dieux. Patrimoine musical de l'Hindoustan du XIV^e^ au XX^e^ siècle*
Paris: Cité de la musique et Réunion des musées nationaux 2003, 239 p., photographies couleur et noir, liste des œuvres exposées, Bibliographie, Index.

Inauguré en janvier 1997, le Musée de la musique a déjà à son actif plusieurs expositions remarquables touchant aux musiques extra-européennes. La première – *La Parole du Fleuve* – qui s'est déroulée du 29 mai au 29 août 1999 concernait les harpes d'Afrique centrale; la seconde – *La voix du dragon* – (Novembre 2000 à février 2001) mettait en valeur les trésors archéologiques et l'art campanaire de la Chine ancienne.

Dans la troisième exposition – *Gloire des princes, louange des dieux* – inaugurée le 19 mars 2003 et qui a fermé ses portes le 29 juin, ce sont les fastes musicaux de l'Inde du Nord ou Hindoustan, des premières influences musulmanes à nos jours qui ont été mis à l'honneur. Les commissaires de l'exposition, Philippe Bruguière et Joep Bor, sont tous deux des musicologues, chercheurs et instrumentistes chevronnés, familiers du monde indien et ils ont une longue expérience du travail en commun puisque, en 1992, ils avaient déjà organisé une exposition intitulée *Les Maîtres du râga* dont le catalogue fut publié en français, anglais et allemand. Pendant plus de trois ans de préparation, ils ont fouillé musées, bibliothèques, collections privées, acheté des instruments exceptionnels qui font ici l'objet d'une présentation de très grande qualité.

Pour la rédaction du catalogue de *Gloire des princes, louange des dieux*, qui suit, comme l'exposition elle-même, un parcours chronologique organisé autour de neuf thèmes, les commissaires ont fait appel à plusieurs collègues: James Kippen, professeur d'ethnomusicologie à l'Université de Toronto; Allyn Miner, maître assistant en ethnomusicologie à l'Université de Pennsylvanie; Amina Okada, conservateur en chef au Musée national des Arts asiatiques-Guimet; David Trasoff, ethnomusicologue, Los Angeles.

La réunion de ces compétences nous vaut un ouvrage riche en informations, somptueusement illustré puisque, à la reproduction (le plus souvent en couleurs) des 138 pièces exposées s'ajoutent 56 illustrations complémentaires; son contenu devrait satisfaire spécialistes de l'Inde, organologues, historiens de la musique et tous ceux qui, au cours des dernières décennies, ont été sensibilisés à la musique et à la danse indienne.

L'entrée en matière du catalogue s'ouvre par la contribution conjointe de Joep Bor, Philippe Bruguière et Allyn Miner (p. 16-55) et traite de la période qui s'étend «Des premiers sultanats à l'empire Moghol» . Elle met en évidence l'importance du sultanat de Delhi et le rôle joué par le poète Amir Khusrau au XIV^e^ siècle. Deux points retiennent l'attention: 1) l'éclectisme musical qui semble être de règle à l'époque avec un mélange des instruments persans et indiens; 2) la place tenue par l'orchestre de *naubat*.

C'est ainsi que sur une remarquable illustration du *Saqi nama* de Zuhuri (Deccan, 1685), on a la surprise de découvrir douze musiciens jouant d'instruments indiens et persans : trois instruments seulement sont d'origine indienne (vièle de type *sarangi*, tambour *dholak* et cithare sur tube *jantar*), tandis que tous les autres sont persans (vièle à pique *rebab*, cithare sur table *qanun*, tambour sur cadre *daf*, harpe *chang*, flûte de Pan, flûte *nay*, luth à long manche *tanbur* et bols musicaux *jalatarang*). Sont exposés plusieurs *tanbur* et *dotar,* un précieux *kamanche,* un *qanun* de Turquie, plusieurs *nay*, dont l'un est en jade, des *daf*, mais manquent à l'appel harpe *chang* et flûte de Pan qui ont depuis longtemps disparu de l'instrumentarium en usage.

Quant à l'orchestre du *naubat*, importé du monde musulman, il était certes dévolu à la musique militaire, mais servait aussi à marquer des événements importants tels qu'accueil d'invités de marque, mariages ou naissance ; il était, comme le montrent plusieurs peintures et miniatures, installé dans les *naqqara-khana* ou « maison des *naqqara* » à l'entrée des palais et se composait de timbales *naqqara* de différentes tailles (dont Joinville découvre l'existence au cours de la 3e croisade et qu'il appelle « nacaires »), de trompes métalliques *karna*, de hautbois *surna*. C'est sans doute la première fois en Occident que se trouvent réunis pour le temps d'une exposition ces instruments si souvent présentés dans l'iconographie.

Vient ensuite un exposé général d'Amina Okada qui traite de « Musiques et musiciens dans la peinture indienne » (p. 56-67) et qui s'appuie essentiellement sur sept peintures et miniatures non exposées, choisies pour compléter la déjà riche iconographie retenue par les commissaires de l'exposition. Comme on pouvait s'y attendre, une place de choix a été faite à la spectaculaire cithare sur bâton *bin* ou *rudra vina*, l'instrument de la déesse Sarasvati ; ceci nous vaut un important chapitre (p. 68-95) sur « La demeure de Sarasvati » par Philippe Bruguière, lui-même joueur confirmé de *bin*.

On en retiendra les quatre splendides instruments provenant du Musée de la musique : une *kinnari vina* de l'Inde du sud avec ses trois résonateurs en calebasse, une *bin* abondamment décorée, dont le manche, auquel sont fixées deux calebasses, est pourvu de treize frettes, une *bin* du Rajasthan dont les quatre cordes principales sont tendues au dessus d'une vingtaine de frettes, une *bin* d'Alwar entièrement dorée. La documentation iconographique proposée montre comment l'instrument était utilisé, aussi bien par des ascètes que par les gracieuses jeunes femmes qui évoquent la *râgini* Todi ou qui, au creux de la nuit, écoutent le jeu de la cithare. L'auteur rappelle le rôle tenu par la *bin* dans l'exposé de l'*alap* du style *dhrupad*, mais se doit de constater l'inéluctable déclin de l'instrument à partir du XVIIIe siècle.

Avec « Le luth de cour » (p. 96-109), Allyn Miner présente le *rabab* indien, plus volumineux que son ancêtre persan et qui eut la faveur des musiciens du XVIIe siècle. Il en existe différents types, figurés fréquemment dans l'iconographie.

Les trois *rabab* exposés, provenant des musées de New-Delhi, Victoria and Albert Museum (Londres), et Kolkota/Calcutta sont d'une facture très soignée et

annoncent le *sursingar* auquel seront adjoints une calebasse de résonance et des cordes métalliques.

Dans « Bardes et baladins » (p. 110-151), Joep Bor met l'accent sur les vièles, avec dix-sept instruments exposés : 9 *sarangi, 2 chikara* et 3 *sarinda* auxquels viennent s'ajouter *esraj*, *dilruba* et surprenant *taus* à caisse en forme de paon, avant de faire place aux *harmonina* et *harmonium* qui les ont souvent supplantés depuis la deuxième moitié du XIX^{e} siècle.

C'est en expert que Joep Bor, lui-même joueur de *sarangi* et auteur de « The voice of the Sarangi. An illustrated History of Bowing in India », *National Center for the Performing Arts Quarterly Journal* 15 (3-4) 1986 et 16 (1) 1987 (= 184p.), présente ces vièles aux formes multiples, à caisses somptueusement décorées, à nombre variable de cordes, munies ou non de cordes sympathiques, et qui figurent en bonne place sur nombre de peintures et miniatures. Rappelons que, avant d'être accepté à part entière dans la musique classique, le *sarangi* était principalement un instrument accompagnant les danses des courtisanes, comme en témoignent les nombreux documents iconographiques concernant le *nautch*.

Sous le titre un peu mystérieux « Les battements du cœur de l'Inde » (p. 152-171), James Kippen aborde la question de la place tenue par les membranophones dans la musique de l'Inde. Parmi les innombrables formes de tambours répertoriés en Inde, ont été priviliégiés ici, les *pakhavaj*, les *dholak*, le groupe *tabla-bayan* associés traditionnellement à des formes musicales différentes. C'est ainsi que dans la représentation de la *ragini* Vasanta figurent simultanément petit luth, tambour *pakhavaj* et tambour *dholak* accompagnant un chanteur, tandis que dans « Femmes écoutant de la musique au bord d'un lac » le *dholak* est associé au *rabab*.

Indispensable à la pratique du chant, tel se présente le luth à long manche dont traite Allyn Miner dans « Le chant du *tambura* » (p. 174-189). L'instrument serait originaire d'Arabie et aurait subi une lente évolution au cours des siècles. Les cinq exemplaires proposés à l'admiration – des instruments datant du XVII^{e} au XIX^{e} siècle – sont de facture extrêmement soignée et proviennent de régions différentes de l'Inde : Karnataka, Rajasthan, Bénarès, Inde du Nord.

C'est encore Allyn Miner qui s'attache à brillamment démontrer la place prise par le *sitar* dans la musique classique de l'Inde du Nord, avec un important chapitre sur « L'éclectisme du *sitar* » (p. 190-213). S'appuyant sur l'exceptionelle collection de *sitar* rassemblés, l'auteur examine le passage du *setar* persan au *sitar* indien. Parmi les instruments présentés, il y a lieu de signaler un étonnant *sitari* à caisse en bois et coquille d'œuf d'autruche qui comporte cinq cordes mélodiques et deux cordes *chikari*.

Le dernier chapitre du catalogue fait place à un essai de l'ethnomusicologue David Trasoff qui examine la diffusion du luth à caisse échancrée « De Kaboul à Calcutta » (p. 214-227) et le passage du *rabab* au *sarod*.

Sont ainsi présentés aussi bien des instruments du XVIII^{e} siècle, emblématiques de la musique afghane que des instruments plus récents provenant de

Bénarès (milieu du XIX[e] s.), Inde du Nord, Bengale, Bangladesh. Le passage vers la modernité entraîne des modifications organologiques avec l'adjonction d'une touche métallique, caractéristique du *sarod* contemporain. Les photos anciennes qui illustrent cette contribution et qui remplacent, peintures, dessins et miniatures des chapitres précédents, montrent la vitalité d'une tradition instrumentale qui a traversé les siècles.

En conclusion, le catalogue qui accompagne l'exposition rend pleinement justice à la beauté des pièces exposées. Il met en évidence la perfection de la facture instrumentale à laquelle sont parvenus les artisans indiens sous le patronage de mécènes éclairés. Il permet de découvrir les richesses de nombreux musées occidentaux (Europe et Etats-Unis) et indiens (New-Delhi, Jaipur, Calcutta), ainsi que les ressources de quelques collectionneurs privés, mais ne répond pas à quelques questions que peut se poser le lecteur (et avant lui le visiteur).

– Pourquoi avoir jugé nécessaire d'adjoindre au titre de l'exposition «*Louange des dieux*», alors que la documentation présentée porte essentiellement (sinon exclusivement) sur la «*Gloire des princes*» ?

– D'où vient cette place prépondérante donnée aux instruments à cordes ?

– Pourquoi n'est-il que très accessoirement fait allusion à la musique produite par ces différents instruments ? Aurait-il été superflu de trouver des références discographiques ou filmographiques propres à orienter le lecteur qui n'a pas eu la possibilité d'assister aux concerts et ateliers organisés pendant l'exposition ?

Qu'il soit en outre permis d'exprimer quelques regrets : 1) il aurait été appréciable de disposer d'un glossaire des termes techniques relatifs à la musique indienne (instruments, formes musicales, styles) ; 2) il aurait été souhaitable que les informations concernant la taille des instruments et des documents iconographiques apparaissent dans les légendes descriptives des pièces et illustrations, plutôt que de figurer dans la seule liste des pièces exposées (p.230-233).

Au moment où le Vol. 16 des *Cahiers de musiques traditionnelles* s'interroge sur la façon de donner les «Musiques à voir», on peut se demander si l'exposition dont tous les visiteurs ont apprécié la beauté et dont rend compte le catalogue décrit ci-dessus n'en est pas restée à une conception un peu trop esthétisante du sujet traité.

Mireille Helffer

Vergilij ATANASOV: *The Bulgarian Gaida (Bagpipe)* [1]

Livre édité sur CD-Rom par Martha Forsyth (fichier PDF lisible avec Adobe® Acrobat® Reader® 5), Newton, Massachusetts, 2002. Texte en anglais traduit du bulgare par Martha Forsyth, 130 pages, illustrations et photographies noir et blanc, croquis et dessins techniques, exemples sonores intégralement retranscrits dans le texte, également audibles sur un lecteur de CD, index des termes bulgares, bibliographie. © V. Atanasov and M. Forsyth <gaida@forsyths.org>, ISBN 0-9724898-0-0.

La sortie de cet ouvrage est un événement. En effet, si la musique traditionnelle bulgare est bien connue et appréciée en Occident auprès du public éclairé, il existe peu d'écrits scientifiques la concernant dans des langues accessibles à ce même public. Et même en Bulgarie, où certaines recherches ont été entreprises au sein de l'Académie des sciences, tant à l'Institut de musique, auquel appartenait Vergilij Atanasov qu'à l'Institut du folklore, dont la section musique a longtemps été dirigée par Nikolaj Kaufman, il existe essentiellement des articles, peu de monographies ayant été consacrées aux instruments traditionnels et à leur musique – mise à part celle de Manol Todorov (1973), mais qui est assez sommaire. Si bien que ce livre n'a pas d'équivalent en Bulgarie.

Il faut dire que, dans ce pays, la musique rurale de tradition orale (*narodna muzika*) a surtout fait l'objet de collectes systématiques qui ont donné lieu à de très nombreux recueils, notamment de chants, avec texte et mélodie. Comme chacun sait, elle a également fait l'objet d'un vaste mouvement de sauvegarde porté par de très nombreux ensembles amateurs largement encouragés par l'Etat dès 1945 et encadrés par des folkloristes professionnels, pour reprendre le terme bulgare (voir par exemple le « festival » de la ville de Koprivshtitsa qui devient tous les cinq ans le lieu de rencontre de tous ces ensembles ; chacun présentait, sur scène, quelques mélodies vocales et/ou instrumentales de son village, la plupart du temps dans un cadre contextuel mis en scène : veillée, mariage, fête calendaire, moissons...). Quant aux ensembles professionnels, de niveau régional ou national, ils assuraient essentiellement le rôle d'interprètes du folklore officiel de la République populaire de Bulgarie, exécutant les arrangements de mélodies collectées sur le terrain, réalisés par des compositeurs formés à la musique et à la musicologie classiques occidentales. Les recherches nourrissaient donc essentiellement ce mouvement de mise en valeur de la culture populaire.

S'il n'a jamais composé, Vergilij Atanasov faisait néanmoins partie de ces musicologues de formation classique. Né en 1921 à Sofia, il avait poursuivi des études de hautbois à l'Académie nationale de musique de la capitale. Entré à l'Institut de musicologie de l'Académie des sciences, il a consacré sa carrière à

[1] Je souhaite rendre hommage ici à Vergilij Atanasov, qui nous a quittés le 16 août dernier, à l'âge de 81 ans (MBLG).

l'étude des instruments traditionnels, se formant d'une manière empirique à l'organologie. On lui doit surtout des articles, en bulgare, mais aussi en allemand, qu'il parlait, et en anglais, notamment ceux rédigés pour le *New Grove Dictionary of Musical Instruments* (1984); un ouvrage, intitulé *Systématique des instruments de musique populaires* (1977), sorte de catalogue illustré traduit en allemand (1983); un disque, produit chez Balkanton (BNA 1156); une série télévisée de 21 courts métrages sur les instruments également; enfin, il a participé à de nombreuses émissions de la radio et de la télévision nationales bulgares. De 1975 à 1980, il a appartenu au groupe de travail sur les instruments au sein de l'ICTM (International Council for Traditional Music).

Bien qu'il fût à la retraite et qu'il n'en ait jamais fait partie, Vergilij Atanasov m'avait été recommandé par tous à l'Institut du folklore où j'étais officiellement basée lors de mon premier long séjour en Bulgarie. Je me rappelle notre toute première rencontre, à la fin de l'année 1991, dans un des bureaux de l'Institut, situé alors dans une belle maison bourgeoise réquisitionnée en son temps par le gouvernement communiste — restituée depuis aux héritiers des derniers propriétaires. Il m'avait posé une question « piège » pour tester mes connaissances (il me l'a avoué plus tard), me demandant comment relever les trous de jeu, quand on prend les mesures physiques d'une flûte. J'ai dû gagner sa confiance car nous nous sommes ensuite revus de nombreuses fois chez lui à chacun de mes séjours, jusqu'en 2000, où nous nous sommes entretenus pour la dernière fois.

Il a apporté à mes recherches une aide précieuse, me communiquant de nombreuses informations et conseils, puis, dès mon retour en France, m'envoyant de longues lettres patiemment dactylographiées, en réponse à toutes mes questions (je rédigeais alors ma thèse sur les systèmes de représentation des instruments pastoraux). C'était un homme extrêmement précis et méticuleux, doué d'une grande gentillesse. Il a également aidé de nombreux chercheurs étrangers, notamment américains, dès la fin des années 60, comme on l'apprend dans l'introduction de cet ouvrage, sorti trois mois après sa disparition. Tous rendent hommage à cet homme connu pour sa modestie, sa générosité et la qualité de son accueil et relèvent ses compétences et son sérieux en organologie — il était vraiment le spécialiste du domaine.

On ne peut donc que se féliciter de l'initiative prise par ses amis américains, et en premier lieu celle de Martha Forsyth qui a permis la publication de ce CD-Rom. Il s'agit en fait de la partie la plus élaborée de l'ouvrage auquel il travaillait depuis sa retraite — dans les moments de répit que sa santé lui permettait (il souffrait de problèmes cardiaques), sur sa petite machine à écrire, bien évidemment sans fax, ni photocopieuse, ni scanner... Il s'était donné pour but de fixer la somme de ses connaissances dans un ouvrage illustré de ses nombreuses photos (Vergilij était aussi très doué dans ce domaine), d'enregistrements sonores et de transcriptions. Malheureusement, la chute du régime communiste en 1989 a entraîné comme chacun sait de grandes difficultés économiques et on imagine

facilement qu'un livre sur l'organologie ne soit pas prioritaire pour un éditeur privé, plus intéressé par les prédictions de Paco Rabanne et les conseils diététiques de Rika Zaraï (j'exagère à peine). Quant aux anciennes éditions d'Etat, mieux vaut ne pas en parler. Si bien que Vergilij n'a jamais trouvé aucun soutien financier pour parvenir à ses fins.

Le plan de l'ouvrage, assez classique, propose en sept chapitres un tour d'horizon complet et méthodique de la cornemuse bulgare : dénominations et données physiques, aspect musical, les joueurs de cornemuse, le répertoire et ses fonctions sociales, histoire et distribution géographique, exemples musicaux, galerie de photos et iconographie. Riche de références ethnographiques et historiques, de dessins techniques et de prises de vue aux rayons X (pour voir la perce de l'instrument), de termes techniques avec toutes leurs variantes locales (systématiquement donnés en cyrillique en plus de la transcription et de la traduction), ce livre par ailleurs très bien mis en page est, selon moi, la « bible » en ce qui concerne l'instrument de musique bulgare.

J'espère que la sortie de ce CD-Rom incitera les éditeurs bulgares, non seulement à rendre publique cette partie, achevée, sur la cornemuse, mais aussi à mettre en valeur les inestimables archives accumulées tout au long de sa vie par Vergilij Atanasov qui attendent dans les cartons, chez lui, qu'on veuille bien s'occuper d'elles…

MARIE-BARBARA LE GONIDEC

Références

ATANASOV Vergilij

1977 *Sistematika na boelgarskite narodni muzikalni instrumenti (Systématique des instruments de musique populaires bulgares).* Sofia : Balgarska Akademija na Naukite (Académie bulgare des sciences).

1983 *Die bulgarischen Volksmusikinstrumente. Eine Systematik in Wort, Bild und Ton.* Munich-Salzburg : Musikverlag Emil Katzbichler (traduction allemande de 1977).

1984 Art. « Gadulka », « Svirka » ; « Duduk », « Kaval » (with R. Connay Morris & R. Petrovic) ; « Tambura » (with R. Petrovic) ; « Tapan » (with C. Rithman), in Stanley Sadie (ed.) : *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* London : MacMillan II : 2-3.

TODOROV Manol

1973 *Balgarski narodni muzikalni instrumenti (Instruments de musique populaire bulgare).* Sofia : Nauka i Izkustvo.

Jacques BOUËT, Bernard LORTAT-JACOB, Speranţa RĂDULESCU:
À tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie
Nanterre: Société d'ethnologie, 2002. 333 pages, illustrations et photographies noir et blanc, transcriptions musicales, traductions de chants, glossaire des termes roumains, bibliographie, discographie, accompagné d'un DVD vidéo/musique. Collection «Hommes et musiques», Société française d'ethnomusicologie.

Quatrième titre de la collection «Hommes et musiques» publié par la Société d'ethnologie de l'Université de Paris X-Nanterre sous l'égide de la Société française d'ethnomusicologie, cet ouvrage est co-rédigé par trois spécialistes reconnus des musiques roumaines: Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob et Speranţa Rădulescu. Ils présentent ici un travail de terrain mené dans la région de l'Oach, située au nord-est de la Roumanie et frontalière de l'Ukraine.

Le point de départ de leur enquête remonte à 1969 quand J. Bouët interroge l'un de ses anciens condisciples du conservatoire, afin de savoir où subsistent des musiques locales n'ayant pas subi le phénomène de «folklorisation» propre à la plupart des pays ex-communistes. Et le voilà parti dans ce Pays de l'Oach à la recherche de musiques, notamment pour violon, instrument dont il est spécialiste. De retour après dix ans, il fait la rencontre d'un *ceteraş* (joueur de violon traditionnel) dénommé Vasile Toderel, auquel il va vouer une grande admiration. Onze ans plus tard, il entraîne ses deux collègues et amis, B. Lortat-Jacob et S. Rădulescu dans ce pays où les jeunes filles avaient, à l'époque du moins, le teint aussi fleuri que les tissus de leurs jupes et de leurs foulards. Intrigués par une «musique déroutante» comme ils l'écrivent eux mêmes dès la deuxième ligne de l'introduction, ils retourneront dans l'Oach entre 1990 et 1998 presque chaque été, période où ont lieu la plupart des mariages et où les jeunes gens dansent tous les dimanches à l'abri de la *ciupercă*, le kiosque du village.

Jusqu'à cette publication qui comble une lacune, la musique de l'Oach restait pratiquement inconnue des Occidentaux comme des Roumains, à moins qu'ils ne fussent originaires d'un des trente-six villages de la région. La spécificité de cette musique, vocale comme instrumentale, se traduit par la recherche de l'aigu, au point que le chant n'est pas chanté, dans le sens classique du terme, mais crié, d'où le titre de l'ouvrage. Cette recherche se réalise toujours en voix de poitrine (premier régime), la «voix de tête» n'étant employée que dans le contexte des lamentations funéraires. De plus, le caractère «imprévisible» de la musique de l'Oach, que Bartók lui-même soulignait (il y a séjourné en 1912), s'exprime par le recours permanent à la variation, ce qui rend particulièrement difficile l'analyse d'une matrice ou modèle.

Ce livre est une véritable enquête «policière» qui nous entraîne au fil des pages à la recherche «du» modèle. Tels des détectives, nos trois ethnomusicologues interrogent les acteurs de cette musique, fréquentent assidûment les endroits où elle se joue, observent et déduisent, procèdent à des reconstitutions

sonores, alternant relevés, sur le violon de Jacques, et compositions, sur l'ordinateur de Bernard. Ils vont même jusqu'à inventer de fausses mélodies pour valider leurs hypothèses. Ils recherchent aussi dans les archives de Bartók et de Brăiloiu, coupent et recoupent les informations, traquent le moindre détail qui pourrait les mettre sur la piste. Toutes les procédures de l'enquête nous sont livrées, et c'est en cela que réside l'intérêt et l'originalité de cet ouvrage. Au lieu de dévoiler directement au lecteur les résultats de leurs analyses, les auteurs partagent leurs découvertes au fur et à mesure qu'ils les font eux-mêmes et, en les suivant pas à pas, mot à mot, note à note, nous assistons à la construction de leur objet. Conçu comme un contrepoint à quatre voix, celles des trois narrateurs et celle qui raconte – on ne sait jamais vraiment lequel des trois évoque ce «nous», ce «on» –, c'est un véritable livre d'ethnomusicologie où tout le matériel qu'il faut pour essayer de se représenter cette musique est présent: descriptions ethnographiques, analyses musicales, réflexions mais aussi images et musique par le biais du DVD inclus. C'est aussi et surtout un livre tout court qui se lit comme une chronique de voyage, un récit de vies partagées. Cela est probablement dû à sa construction originale: chaque chapitre comporte une partie A qui donne les éléments contextuels, soit les données du terrain, et une partie B qui propose une analyse technique de ces données. Le lecteur, en prenant connaissance de la partie A, élabore ainsi sa propre analyse et trouve, en B, celle des auteurs qu'il peut confronter à la sienne. Il lui est ainsi proposé d'observer (ce qu'il fait d'autant mieux que les images et le son du DVD, données «objectives» du terrain, servent de support à son observation), puis de réfléchir, un peu comme s'il était lui-même présent sur le terrain. Au fil des pages, comme dans un «cahier d'exercices» qui livre ses réponses à la fin, le lecteur a hâte de découvrir la partie analyse pour savoir comment les auteurs interprètent ce qu'ils ont observé. Les quatre voix deviennent finalement celles des trois auteurs plus celle de leur lecteur pris par la main sur les routes de l'Oach. Bien que les pages soient truffées de termes roumains, nous ne sommes jamais abandonnés en chemin puisque tous sont repris dans un long glossaire très documenté et donnant de surcroît énormément d'informations complémentaires. Certaines expressions des locuteurs, avec leur traduction quasi littérale, nous apportent quelques exemples de ce vocabulaire dans son contexte (pp. 309-336).

Au point de départ, cette constatation: le *danț*, qui constitue la forme musicale par excellence dans l'Oach (elle est absente seulement dans le contexte funéraire), est «susceptible de prendre plusieurs aspects et relève de conceptions contradictoires» (p. 13). En effet, si le *danț* est facile à repérer puisque pratiquement toute musique est *danț*, les parties qui le composent sont en revanche évoquées en des termes très différents d'un musicien à l'autre - comme si chacun avait son vocabulaire, et comme chacun possède son *danț*, on le verra plus loin, c'est à y perdre son roumain! «C'est le bordel» (p. 112) dira Bernard découragé, renonçant à une autre de ses expression favorites, celle «d'épaisseur sémantique».

Après nous avoir laissés «mariner» quelques pages (là où eux-mêmes y ont passé trois ans...) les auteurs nous mènent enfin à l'énoncé des principales caractéristiques, formelle, scalaire, mélodique, rythmique, ambitus, structure et composantes, qui permettent de savoir ce qu'il faut entendre par *danț*, le tout à l'aide de croquis, de sonagrammes, de transcriptions du texte des chansons et de notations très claires (pp. 82-89 : remarquez le nombre de pages nécessaires). Tentons ici une définition simplifiée : le *danț* est une forme musicale constituée d'un nombre variable de segments métrico-mélodiques apparentés qui s'articulent sur une base fixe de 8 temps accentués sur les unités 1, 3, 4, 6 et 7. Il se réalise principalement sous deux formes : pour la danse (*danț de jucat*), sur un tempo vif (croche entre 240 et 300), et pour le chant (*danț de țîpurit*), généralement plus lent (croche à 120). Le *danț* se compose de différentes parties (*pont*) telles que : *țîpurităr* (qui est un cri, transposé sur l'instrument par certaines formules), *început* (litt. commencement), *figură* (ou *refren*), et *terminat*.

Le travail effectué par les auteurs en termes d'analyse musicale est remarquable. Les transcriptions (que l'on peut entendre sur le DVD) sont finement commentées et analysées. Elles laissent entrevoir une fois de plus l'importance de la mise en contexte dans tout travail d'ethnomusicologie, comme le montre l'exemple de la transcription faite par Bartók (p. 260) d'un *danț de jucat* chanté par un enfant. Comme l'expliquent les auteurs, l'absence de battue et de danseurs, qui amène à quelques imprécisions métriques dans l'exécution, d'ailleurs soigneusement notées par le maître hongrois (point d'orgue correspondant probablement à une reprise du souffle), rend aujourd'hui ce *danț* méconnaissable pour les Ochènes. Cette pièce, coupée de son sens, n'est pas identifiée par les musiciens d'aujourd'hui alors qu'ils n'ont aucun mal à reconnaître des transcriptions jouées par l'ordinateur.

Si toute musique, sauf en contexte funéraire, est *danț*, comment y voir clair dans ce fameux modèle ? Difficile en effet d'en repérer le contour, entre la voix et le sifflement ou entre la guimbarde *drâmbă* et la *frunză*, une feuille végétale placée entre les lèvres (qui ne fonctionne pas comme une anche battante mais comme une anche en ruban, contrairement à ce qu'écrivent les auteurs p. 230) ; ou encore, entre le violon et la flûte (pour laquelle on est heureux de trouver une photo, la description de l'embouchure, p. 228, étant assez maladroite). Comment en effet saisir correctement la structure du *danț* si la variété des sonorités avec lesquelles les Ochènes l'expriment en transforme à ce point la perception, sans parler de la variabilité introduite par l'ornementation ! A ce titre, le recours à la sonorité synthétique de l'ordinateur permet de travailler dans des conditions scientifiques pertinentes.

C'est finalement sur le violon, *cetera*, que l'enquête se recentre, dont «un certain nombre de musiciens tsiganes se sont fait une spécialité». Le *cetera*, inséparable de son instrument accompagnateur, la guitare *zongoră*, est le plus apprécié, probablement parce qu'il accomplit en Oach des rôles extrêmement variés et aussi parce que, ayant trait au professionnalisme, il apparaît lié à une musique virtuose

et complexe. Il est systématiquement présent dans « l'accompagnement » d'une bonne partie des musiques vocales, ce qui lui donne une fonction de deuxième voix soliste créant un tissu hétérophonique d'une grande richesse. Cela dit, le violon ochène n'est pas un violon « normal ». S'il est pourtant acheté chez un luthier classique (ce qui n'est pas le cas de l'archet, fait localement), il est largement « trafiqué » pour que l'instrument supporte un accord aussi aigu que possible, allant aujourd'hui jusqu'à une quinte au-dessus de l'accord classique qu'il avait à l'époque de Bartók. Il était déjà monté d'une tierce à celle de Brăiloiu. Probablement fallait-il que « les *ceteraş* prennent des mesures d'urgence pour pouvoir rivaliser avec les voix hurlées dans l'aigu » (p. 114). Cet accord s'obtient par le décalage des trois premières cordes vers la gauche (ainsi la quatrième corde est en ré et non en sol - voir l'excellent croquis p. 116). La chanterelle est tendue pour monter jusqu'au si. Le rabotage du chevalet, qui lui fait perdre plusieurs bons millimètres ainsi que sa courbure, contribue à rapprocher les cordes les unes des autres. Le jeu sur doubles cordes devient ainsi plus aisé, ce qui augmente la puissance sonore et permet au violoniste de mieux se faire entendre. Le chevalet et l'âme sont remontés vers la touche pour ainsi diminuer la longueur des cordes et faciliter la montée de la chanterelle. Le cordier est aussi déplacé de façon à ce que la distance avec le chevalet reste normale. Il serait intéressant de poursuivre les investigations pour comprendre quel devient le rôle des ouïes quand le chevalet est ainsi décalé, et quelles sont les incidences acoustiques et mécaniques sur ce « nouvel » instrument. L'observation fine du violon ochène soulève des questions très intéressantes, et il faut souligner la qualité et le grand intérêt de ces quelques pages organologiques qui éclairent des techniques de jeu complexes dont l'étude est également très habilement menée (cela compense quelques lacunes dans l'inventaire des instruments à vent, pp. 228-230).

Signalons une autre caractéristique importante du *danţ*, objet de « propriété », qui se traduit par le fait que chacun possède son *danţ*. On se référera à ce propos à la quatrième partie, intitulée « *danţ* de famille, famille de *danţ* ». On y apprend que le *danţ* est un bien dont on peut hériter, par voie paternelle, une affaire de lignage en somme. Le musicien professionnel doit les connaître puisque chacun peut lui demander d'accompagner « son » *danţ*, lors des mariages ou à l'occasion de la danse dominicale, sur le kiosque du village. Ainsi cette forme musicale est-elle à double titre personnalisée, par son propriétaire et par l'interprétation qu'en fera l'instrumentiste qui accompagne ce dernier, et comme on s'approprie ce que l'on fait... en fait, au fil des pages, serait-on en train de nous dire qu'il y a autant de *danţ* que d'Ochènes ?

Enfin, un dernier point essentiel pour définir le *danţ* est révélé dans la partie intitulée « Musique, rite et commerce amoureux » qui présente les principales circonstances (mariage, bal dominical et visite-sérénade – ou cour d'amour) dans lesquelles se manifestent les rapport entre sexes, et où la place des jeunes gens comme celle du *danţ* est très marquée. C'est alors toujours l'aigu qui est recherché et

le « cri », *ţîpurităr*, est particulièrement présent. D'après leurs observations, et même s'ils admettent qu'il est délicat de poser l'existence d'une relation organique entre deux ordres, acoustique et social (p. 214), les auteurs concluent que la musique est essentiellement l'affaire des jeunes « en situation de fraye sexuelle ». On comprend à présent pourquoi l'acquisition du *danţ* personnel se fait à la puberté et pourquoi aussi, s'agissant de musique funéraire, il n'est plus question de *danţ*. Ce chapitre donne une belle leçon d'ethnomusciologie en mettant en relation les conduites musicales comme manifestations acoustiques de normes sociales.

Finalement, grâce à l'acharnement de nos trois chercheurs à vouloir en comprendre l'essence (ou le sens), on arrive à une « théorie » du *danţ* et à un très beau livre. Le *danţ* serait une forme ouverte (comme le dit l'un des chapitres, p. 283) dans laquelle chacun trouve à exprimer sa personnalité musicale grâce à quelques principes de base qui se rattachent à l'idée de modèle, un modèle implicitement présent dans la musique ochène.

Terminat... déconvenue à la fin, d'autant plus grande si le lecteur habite la région parisienne : il est probablement déjà passé à côté de ces Ochènes qui, depuis les trois-quatre dernières années, émigrent en masse vers la capitale. Il y a de grandes chances en effet qu'ils lui aient proposé un petit journal de SDF, à moins qu'ils n'aient allègrement massacré *Besame mucho* sur un violon même pas ochène ! Tandis que là-bas, comme Speranţa l'a écrit à ses deux amis, les jeunes filles ne portent plus de jolies jupes dont les plis se noient autour de leurs hanches, le kiosque du village de Tîrşolţ a été démonté et la *horincă* (eau de vie traditionnelle) a cédé sa place à la bière...

Marie-Barbara Le Gonidec

Schweizer Volksmusik Sammlung. Die Tanzmusik der Schweiz des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

gesammelt von Hanny Christen. Herausgegeben von der Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz (GVS/ SMPS) Mülirad-Verlag, Zürich.

[*Collection de musique populaire suisse. La musique de danse de la Suisse du XIX^e^ et de la première moitié du XX^e^ siècle*

collectée par Hanny Christen. Editée par la Société pour la musique populaire en Suisse (SMPS/GVS) et les éditions Mülirad de Zürich. 11 volumes.]

Voilà le fruit d'une vaste entreprise menée conjointement et courageusement par la Société pour la musique populaire en Suisse et les éditions Mülirad de Zürich. Il fallait en effet une bonne dose d'audace pour publier les travaux de collecte de la folkloriste Hanny Christen (1899-1976), puisque le corpus comprend plus de

le « cri », *ţîpurităr*, est particulièrement présent. D'après leurs observations, et même s'ils admettent qu'il est délicat de poser l'existence d'une relation organique entre deux ordres, acoustique et social (p. 214), les auteurs concluent que la musique est essentiellement l'affaire des jeunes « en situation de fraye sexuelle ». On comprend à présent pourquoi l'acquisition du *danţ* personnel se fait à la puberté et pourquoi aussi, s'agissant de musique funéraire, il n'est plus question de *danţ*. Ce chapitre donne une belle leçon d'ethnomusciologie en mettant en relation les conduites musicales comme manifestations acoustiques de normes sociales.

Finalement, grâce à l'acharnement de nos trois chercheurs à vouloir en comprendre l'essence (ou le sens), on arrive à une « théorie » du *danţ* et à un très beau livre. Le *danţ* serait une forme ouverte (comme le dit l'un des chapitres, p. 283) dans laquelle chacun trouve à exprimer sa personnalité musicale grâce à quelques principes de base qui se rattachent à l'idée de modèle, un modèle implicitement présent dans la musique ochène.

Terminat... déconvenue à la fin, d'autant plus grande si le lecteur habite la région parisienne : il est probablement déjà passé à côté de ces Ochènes qui, depuis les trois-quatre dernières années, émigrent en masse vers la capitale. Il y a de grandes chances en effet qu'ils lui aient proposé un petit journal de SDF, à moins qu'ils n'aient allègrement massacré *Besame mucho* sur un violon même pas ochène ! Tandis que là-bas, comme Speranţa l'a écrit à ses deux amis, les jeunes filles ne portent plus de jolies jupes dont les plis se noient autour de leurs hanches, le kiosque du village de Tîrşolţ a été démonté et la *horincă* (eau de vie traditionnelle) a cédé sa place à la bière...

Marie-Barbara Le Gonidec

Schweizer Volksmusik Sammlung. Die Tanzmusik der Schweiz des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

gesammelt von Hanny Christen. Herausgegeben von der Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz (GVS/ SMPS) Mülirad-Verlag, Zürich.

[*Collection de musique populaire suisse. La musique de danse de la Suisse du XIX^e^ et de la première moitié du XX^e^ siècle*

collectée par Hanny Christen. Editée par la Société pour la musique populaire en Suisse (SMPS/GVS) et les éditions Mülirad de Zürich. 11 volumes.]

Voilà le fruit d'une vaste entreprise menée conjointement et courageusement par la Société pour la musique populaire en Suisse et les éditions Mülirad de Zürich. Il fallait en effet une bonne dose d'audace pour publier les travaux de collecte de la folkloriste Hanny Christen (1899-1976), puisque le corpus comprend plus de

10 000 pièces musicales, ce qui donne un ensemble de 11 volumes de format 30 × 22 cm, chacun dans une belle reliure rigide. Ce travail éditorial, dont la direction a été confiée au violoncelliste et éditeur de musique populaire Fabian Müller, est l'œuvre d'une équipe composée d'une quinzaine de personnes parmi les plus reconnues dans leur domaine respectif.

L'objet a été particulièrement bien soigné dans sa présentation, ce qui paraît nécessaire pour décider l'acheteur : une maquette sobre mais élégante, une photographie ancienne d'ensembles de musiciens sur chaque volume, le tout en noir et blanc, mais avec un dégradé de gris mettant à distance l'image afin d'éviter tout passéisme, sans pour autant la rendre illisible. Bref, l'ouverture du paquet de la poste suisse (17 kilos !) déclenche un plaisir qui ne s'éteint pas et vous vous retrouvez quelques heures plus tard à continuer de feuilleter et de déchiffrer au hasard des pages.

Le corpus rassemblé par Hanny Christen couvre l'ensemble du territoire suisse, mais la Suisse alémanique occupe la majeure partie de la collection, la Romandie étant représentée seulement par un corpus de 200 pièces environ. Le premier volume, consacré aux cantons de Zurich, Schaffhouse et à une partie de celui de Saint-Gall, contient la partie rédactionnelle de l'ouvrage : outre les inévitables avant-propos et remerciements, ainsi qu'une présentation de la Société pour la musique populaire en Suisse, on lira (du moins les germanistes, car l'édition est uniquement en langue allemande, ce que l'on peut regretter, mais vu le volume, peut-on se plaindre ?) un historique de cette publication, une interrogation sur le titre (musique populaire suisse ?) ainsi que l'explication des choix méthodologiques faits par les auteurs quant à l'indexation des pièces, leur harmonisation, les façons de jouer, les questions relatives aux titres des pièces, aux noms des compositeurs, etc. Une biographie de Hanny Christen clôt la partie rédactionnelle, mais en fin de ce premier volume on lira avec intérêt une contribution de Christian Schmid sur les danses populaires en Suisse, qui complète utilement l'introduction générale. Enfin, le onzième et dernier volume se différencie des autres en ce sens qu'il ne comporte ni partition ni texte, mais se présente comme une somme de différents index des mélodies contenues dans les dix autres. On trouve un index au premier abord curieux qui se présente comme un codage des mélodies emprunté par les éditeurs à une collection américaine. Selon eux l'intérêt de ce codage mélodique réside dans le fait que la connaissance des notes n'est pas nécessaire pour retrouver les mélodies, et qu'en plus cela confère une certaine marge de manœuvre pour diverses versions d'une mélodie. J'avoue qu'au début je ne voyais pas l'intérêt d'un tel codage. En effet, chacune des mélodies se trouve réduite à une suite de quatorze lettres, composée uniquement des lettres U, D et R, précédée d'une étoile. Celle-ci représente le son initial de la mélodie puis les lettres suivantes indiquent la courbe mélodique, en précisant si la note qui suit le son initial est plus haute (Up) plus basse (Down), ou bien si elle est répétée (R) et ainsi de suite. Ce codage est complété par deux lettres précisant le type de la pièce (WZ pour Walzer,

PK pour Polka, LI pour Lied, etc.) suivies par un nombre précisant le numéro de la pièce, le canton et la commune de collecte, le numéro de volume et la page. S'ensuit ainsi une liste rébarbative de codes des mélodies classés par ordre alphabétique.

En fait, ce codage s'avère être un outil très pratique, ainsi que j'ai pu le constater moi-même. En effet, j'ai enregistré lors d'un «Stobete» à Urnäsch (Appenzell Rhodes extérieures) une polka auprès d'un quintette à cordes connu localement sous l'appellation de «Original Appenzeller Streichmusik», et je voulais savoir si cette pièce avait été relevée par H. Christen. Je l'ai donc codée comme indiqué ci-dessus et l'ai retrouvée en moins de deux minutes, alors qu'il m'aurait fallu parcourir les 388 pages du volume consacré au canton d'Appenzell et déchiffrer toutes les polkas ! Loin d'être superflu, ce onzième volume s'avère donc fort utile, cela d'autant plus qu'il offre un index des noms propres quant aux sources de H. C., un index par titre ou, le cas échéant, par nom de danse, un autre regroupant les pièces par canton, et enfin un dernier index par numéro de registre des pièces (selon la numérotation des éditeurs), ce qui permet de constater que la collection regroupe 11821 pièces ! Et pour couronner le tout, chaque pièce est présentée dans les dix volumes avec le numéro de cahier manuscrit de H. C. ainsi qu'avec un numéro de titre donné aussi par H. C.

L'harmonisation des pièces musicales soulève une interrogation, car toutes sont pourvues d'une harmonisation sous forme d'accords donnés en notation anglo-saxonne sous la portée donnant la ligne mélodique. Mais les éditeurs précisent que H. Christen a rarement indiqué les grilles d'accords, aussi ont-ils confié à trois musiciens bien connu du milieu de la musique populaire suisse (Ueli Moser, Ernst Ott et Florian Walser) le soin d'harmoniser les pièces musicales. Ce choix pourra paraître étrange aux lecteurs et musiciens, et je pense ici plus particulièrement aux Français amateurs de musique traditionnelle, pour lesquelles l'harmonisation des mélodies traditionnelles du domaine français relève d'une hérésie, et cela depuis la célèbre enquête Fortoul de 1852 et ses fameuses instructions destinées aux collecteurs, dans lesquelles Alexandre-Joseph Vincent, rédacteur de la partie purement musicale, prenait le soin de préciser aux collecteurs qu'il ne fallait surtout pas composer d'accompagnement. Mais ici nous sommes en Suisse, pays dans lequel la musique traditionnelle est polyphonique. Voilà une des raisons à ce choix, qui ne satisfera pas tout le monde, car l'harmonisation donnée ne saurait avec certitude reproduire celle des musiciens collectés par H. Christen. Car si celle-ci est largement codifiée, il arrive que des musiciens aient une manière tout à fait personnelle d'harmoniser les mélodies, quitte à bousculer quelque peu à la fois les règles établies par la tradition «savante» et l'auditeur. Mais ce choix témoigne de la volonté des éditeurs d'inscrire leur démarche dans une action culturelle : les mélodies sont avant tout destinées à être jouées. Peut-on leur reprocher cela ?

La question des titres et des noms des compositeurs mérite que l'on s'y arrête. En effet, l'éditeur précise que les titres donnés sont en règle générale conformes au titre original, et que les éventuelles modifications sont précisées. Mais

une grande partie des pièces musicales sont repérées par un nom de danse (valse, polka, etc.), car elles ne portent pas de titre. Les indexer par noms d'auteurs n'était pas une solution envisageable puisque les sociétés d'auteurs n'existaient pas encore, et que par conséquent il importait peu que soit donné un titre ou un auteur, comme c'est maintenant le cas. Si les musiciens œuvrant aujourd'hui dans le domaine de la musique populaire en Suisse déclarent les pièces sous leur nom et leur donnent un titre, le problème demeure pour les pièces collectées à une époque où une telle pratique n'avait pas cours. Les éditeurs, pour régler ce problème, se sont inspirés de ce qui se fait en Suède, en précisant «d'après» (en allemand «*nach*») suivi d'un nom propre, ce qui indique que le musicien a la pièce à son répertoire, qu'il l'a apprise auprès d'un autre musicien, ou bien qu'il en est l'auteur.

En effet, selon Fabian Müller, si on laisse de côté le cas des personnalités exceptionnelles, la composition de musique populaire dans les formes traditionnelles peut être considérée comme un bien commun et, à ce titre, le corpus présenté ici relève du domaine public, précise-t-il. Cette prise de position claire paraît tout à fait bienvenue, et d'ailleurs, aurait-il pu en être autrement? Car d'une part il n'est pas toujours possible de trouver le nom de l'auteur d'une pièce, et d'autre part cela a-t-il un sens de le chercher si l'on veut bien considérer que «la musique» est avant tout performance ? La notion d'œuvre musicale, élaborée dans la musique «savante» et durcie par l'écriture dans la partition, ne saurait convenir ici. Même si, dans le cas des musiques populaires suisses, l'écriture joue un rôle non négligeable (aujourd'hui les musiciens utilisent l'écriture et dans le passé son emploi n'était pas rare, comme on le verra plus loin), elle reste aide-mémoire et ne fige pas la pièce musicale. Que l'on compare par exemple la polka 03218 de la page 108 du tome III entièrement consacré au canton d'Appenzell avec la polka 03582 de la page 252 de ce même tome et l'on verra combien la notion d'auteur demeure fragile. Certes, d'aucuns diront que l'on est en présence de deux versions d'une même pièce; mais qu'est-ce qui est le plus important: ce qui se passe dans la pratique vive de la musique, ou l'existence d'un objet figé sur le papier et, somme toute, désincarné? Et la réappropriation par celui que, par paresse intellectuelle, on continue de nommer l'interprète ne relativise-t-elle pas aussi la notion d'auteur? Les notions élaborées dans le cadre de la musique dite «savante» ne sauraient être appliquées sans risque à d'autres pratiques musicales. Et d'ailleurs, sont-elles toujours pertinentes dans leur cadre d'origine ? Cela est un autre problème, et ce qu'il me semble pertinent de relever sont les questions que la lecture de l'exposé des choix éditoriaux soulève. Celle de l'auteur en est une parmi bien d'autres, comme celle de la «suissitude» du répertoire, ou encore celle de la place de l'écrit dans la musique populaire. D'une façon générale, les textes réunis en avant-propos et l'ouvrage même dans son ensemble invitent à relativiser la notion de musique traditionnelle telle qu'elle est reçue en France, ce qui n'est pas son moindre intérêt.

Rentrons maintenant plus avant dans le corpus de pièces musicales rassemblées dans la collection. Pour ce faire je prendrai pour exemple le volume III

consacré au double canton d'Appenzell, que je connais pour y mener un travail de terrain depuis quelque temps. On y trouve regroupés six ensembles distincts, dont les intitulés reflètent les différences quant aux modalités de collecte des pièces musicales. Un de ces ensembles est « tiré de la collection du docteur Brenner », enseignant à l'école cantonale de Trogen, et l'un des plus grands collecteurs de danses en Appenzell, avec lequel H. Christen a eu des échanges épistolaires. Un second ensemble est intitulé « Danses appenzelloises des Rhodes intérieures et extérieures, recueillies par H. Christen dans toute la région ». Trois ensembles différents sont présentés comme des collections provenant chacune d'un musicien du XIX^{e} siècle : « collection Jakob Jucker », « collection Carl Bischofberger » et « collection Johann Josef Peterer senior ». Ces trois collections ne sont pas à proprement parler des « collectages », puisque H. Christen a en fait recopié des partitions qui lui ont été confiées par les enfants des musiciens (eux-mêmes musiciens en ce qui concerne J. Peterer et J. Jucker), ou par le propriétaire de la collection (Madame le docteur Merz-Buff pour la collection C. Bischofberger). Dans ce cas les collections originales ont été portées par écrit par le musicien lui-même, du moins est-ce le cas avec certitude pour celle de Josef Peterer. Enfin un dernier corpus de pièces est présenté comme le répertoire de « Giiger Altheer », transmis par le fameux joueur de *Hackbrett* Hans Rechsteiner, sans que l'on sache si ce dernier a transmis à H. Christen des partitions qu'elle a ensuite recopiées ou s'il a joué les pièces pour elle.

En tout cas, on voit avec ce volume que la source écrite tient une grande part dans le travail de collecte, ce qui n'exclut pas, bien évidemment, la source vive, pour laquelle H. Christen utilisa d'abord la prise de notes (dans tous les sens du terme) puis ensuite un magnétophone à bandes de marque Uher. Certains pourront s'insurger contre cette pratique de collecte de partitions, mais à tort, semble-t-il, et pour plusieurs raisons : d'abord parce que ces partitions permettent de transmettre des répertoires aux musiciens désireux de jouer ce type de musique, mais aussi parce que, sur un plan disons plus « scientifique », elle est tout à fait légitime, puisque les musiciens des siècles passés utilisaient eux-mêmes la notation musicale, le plus souvent celle, conventionnelle, du solfège, mais aussi parfois des notations idiosyncrasiques, comme par exemple celle de Johannes Alder-Rotach (1885-1950) qui relevait en partie de la solmisation (cf. *Appenzellerart, Kompositionen von Jakob Alder*. Zürich : Mülirad-Verlag, 1996 : 23). On comprend dès lors mieux la légitimité de l'entreprise de H. Christen, qui rassemble des partitions, comme autant d'objets utilisés par les musiciens eux-mêmes.

Le corpus rassemblé dans ce volume III présente avant tout un répertoire de danses : essentiellement des valses, ländler, scottishes, polkas, mazurkas, mais aussi des galops, varsoviennes, etc. ainsi que des pièces initialement vocales, mais reprises par les instrumentistes, comme les *Rugggusserli* des Rhodes intérieures ou les *Zäuerli* des Rhodes extérieures. Je ne pense pas me tromper en disant que ce corpus est sans doute le plus important jamais publié, pour ce qui concerne le canton d'Appenzell, et il en est probablement de même pour le autres régions

suisses. C'est dire l'intérêt de la publication. Tous les «standards» d'Appenzell y sont, mais aussi d'autres pièces moins connues et, en feuilletant les partitions, on tombe parfois sur des versions différentes d'une même pièce, ce qui ne laisse pas de surprendre pour une pratique musicale qui utilise largement l'écriture. Ceci s'explique en partie par le fait que tous les musiciens ne la maîtrisaient pas, mais ne suffit pas à réduire le problème, car on trouve des différences chez des instrumentistes qui se servent de l'écrit, ce qui prouve bien que la notation n'est pas comprise comme représentation d'un objet musical, mais plutôt comme aide-mémoire, ainsi que je le faisais remarquer plus haut. Il y a là matière à rouvrir le vaste dossier de la problématique oral/écrit, certes classique, mais qui pourrait être éclairée d'une lumière nouvelle.

On appréciera aussi la richesse de l'iconographie qui donne à voir des musiciens d'Appenzell parmi les plus renommés, mais aussi d'autres moins connus, ainsi que les petites notes qui suivent souvent les partitions, données par H. Christen, quant à l'auteur de la pièce, dont le nom est parfois suivi d'une date (celle de la composition ?) ou bien encore l'indication du métier des musiciens dans les légendes des photographies, et bien d'autres précisions tout aussi utiles. Les éditeurs ajoutent souvent leurs commentaires et suppositions quant à l'instrumentation possible, aux enchaînement des différents thèmes musicaux, par exemple tels qu'ils se pratiquent actuellement.

Pour conclure je dirai que cette *Schweizer Volksmusik Sammlung* est une publication courageuse, car sûrement mal aisée à rentabiliser du fait de sa taille, mais aussi d'une très grand intérêt, sur le plan à la fois culturel et scientifique, tant par le corpus offert, la documentation qui l'entoure, mais aussi les réflexions ethnomusicologiques qu'elle suscite.

LOTHAIRE MABRU

Sandrine LONCKE: *Les chemins de la voix peule*

Premio internazionale Latina di studi musicali. Lucca: Lim Editrice, 1999. 115 p., transcriptions musicales et photos noir/blanc, avec un CD audio de 18 titres, dont 17 enregistrés par l'auteur.

Nous avons eu l'occasion, il y a quelques années, de saluer la parution dans la collection du Musée de l'Homme, à Paris, d'un magnifique CD intitulé *«La voix des Peuls»*, enregistré et présenté par Sandrine Loncke, qui nous donnait là quelques-uns des fruits cultivés au cours de ses voyages répétés dans le nord-est du Burkina Faso[1].

1 1998. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 11 : 302-303

suisses. C'est dire l'intérêt de la publication. Tous les «standards» d'Appenzell y sont, mais aussi d'autres pièces moins connues et, en feuilletant les partitions, on tombe parfois sur des versions différentes d'une même pièce, ce qui ne laisse pas de surprendre pour une pratique musicale qui utilise largement l'écriture. Ceci s'explique en partie par le fait que tous les musiciens ne la maîtrisaient pas, mais ne suffit pas à réduire le problème, car on trouve des différences chez des instrumentistes qui se servent de l'écrit, ce qui prouve bien que la notation n'est pas comprise comme représentation d'un objet musical, mais plutôt comme aide-mémoire, ainsi que je le faisais remarquer plus haut. Il y a là matière à rouvrir le vaste dossier de la problématique oral/écrit, certes classique, mais qui pourrait être éclairée d'une lumière nouvelle.

On appréciera aussi la richesse de l'iconographie qui donne à voir des musiciens d'Appenzell parmi les plus renommés, mais aussi d'autres moins connus, ainsi que les petites notes qui suivent souvent les partitions, données par H. Christen, quant à l'auteur de la pièce, dont le nom est parfois suivi d'une date (celle de la composition ?) ou bien encore l'indication du métier des musiciens dans les légendes des photographies, et bien d'autres précisions tout aussi utiles. Les éditeurs ajoutent souvent leurs commentaires et suppositions quant à l'instrumentation possible, aux enchaînement des différents thèmes musicaux, par exemple tels qu'ils se pratiquent actuellement.

Pour conclure je dirai que cette *Schweizer Volksmusik Sammlung* est une publication courageuse, car sûrement mal aisée à rentabiliser du fait de sa taille, mais aussi d'une très grand intérêt, sur le plan à la fois culturel et scientifique, tant par le corpus offert, la documentation qui l'entoure, mais aussi les réflexions ethnomusicologiques qu'elle suscite.

LOTHAIRE MABRU

Sandrine LONCKE: *Les chemins de la voix peule*

Premio internazionale Latina di studi musicali. Lucca: Lim Editrice, 1999. 115 p., transcriptions musicales et photos noir/blanc, avec un CD audio de 18 titres, dont 17 enregistrés par l'auteur.

Nous avons eu l'occasion, il y a quelques années, de saluer la parution dans la collection du Musée de l'Homme, à Paris, d'un magnifique CD intitulé *«La voix des Peuls»*, enregistré et présenté par Sandrine Loncke, qui nous donnait là quelques-uns des fruits cultivés au cours de ses voyages répétés dans le nord-est du Burkina Faso[1].

1 1998. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 11 : 302-303

Nous avons entre autres évoqué la fraîcheur des enregistrements, la précision et la concision des textes de présentation et la qualité de leur documentation. Autant de qualités que l'on retrouve avec bonheur dans le présent ouvrage, dont on peut d'ores et déjà parier sans risque qu'il est destiné à prendre place comme une référence dans la bibliographie de tout amateur de cultures traditionnelles sub-sahariennes.

Bien qu'il ne s'agisse là que d'un mémoire de Maîtrise, soutenu en 1994 à l'Université Paris X – Nanterre, la rigueur, la profondeur et la pertinence de la démarche de Sandrine Loncke n'ont rien à envier ici aux thèses de doctorat ni aux études des ethnologues reconnus. Le jury du Premio Internazionale Latina di Studi Musicali ne s'y est pas trompé, qui lui a accordé en 1999 un premier prix d'ethnomusicologie.

Prolongement logique du premier CD, *Les chemins de la voix peule* nous ramènent au même groupe humain bien particulier, celui des Peuls Jelgoobe (Djelgôbé), habitants depuis plus de trois siècles d'une région qui porte leur nom, le Jelgooji, et qui correspond actuellement à la majeure partie de la province burkinabé de Soum. Mais, alors que le disque offrait un panorama varié des différentes productions musicales des Jelgoobe et de leurs anciens esclaves *rimaybe*, le livre est entièrement et exclusivement consacré à celle qu'eux-mêmes considèrent comme leur culture musicale la plus représentative, celle dont ils déclarent unanimement qu'elle est « peule » par excellence et le symbole de leur identité : le jeu musical *doohi*, répétition alternée sous forme de tuilage et sur un tempo vif de sons gutturaux proches du cri par un ensemble d'une dizaine de jeunes hommes, membres du même groupe d'âge et disposés en ligne mouvante, avec au milieu un joueur de calebasse.

La force du travail de Sandrine Loncke, c'est de parvenir à mettre en évidence le fait que, dans la conception peule, et contrairement à ce qu'on pourrait conclure à première vue, le *doohi* n'apparaît pourtant pas comme un simple chant collectif dansé, ni même comme un acte musical à proprement parler, mais comme une marche, un phénomène toujours et exclusivement collectif, que l'on ne joue pas seulement, mais que l'on vit et pratique à la fois comme un art d'agrément et comme un acte social incontournable. Pas non plus de rituel initiatique ou de communication entre les hommes et les forces surnaturelles, mais bien uniquement un art profane, associé à la vie pastorale et pratiqué lors de toutes les cérémonies jelgoobe ! Le *doohi* est une « manifestation du quotidien » et « prend ses racines dans la totalité du phénomène social, à la fois comme réalité dynamique aux mouvances parfois contraires, et comme système codifié où les individus deviennent les représentants d'un jeu social plus ou moins figé » (Introduction, p. XVIII).

Pour en rendre compte, l'auteur se devait de passer par l'étude du système social global des Jelgoobe et de leur mode de rapport au monde en général. D'où une analyse systématique de la conception peule de la musique, des caractères propres du *doohi*, de ses formes et des circonstances de son jeu, mais aussi de sa place dans les strates de la vie, des relations entre les différentes générations,

de celles entre hommes et femmes, des rites de passage et du rôle inhibiteur de l'Islam sur les manifestations musicales en culture peule jelgoobe. Dans cet esprit, Sandrine Loncke met en évidence le rôle du *doohi* dans la cohésion sociale, relevant au passage de nombreux points que seule une longue fréquentation a pu permettre de prendre en compte : le caractère résidentiel de l'association des chanteurs, les jeux d'alliances lors des fêtes et rencontres intervillageoises, le rôle de la femme, pourtant exclue du *doohi*, au cœur du lien social qu'il contribue à tisser. Avec une simplicité et une précision qu'apprécieraient certainement ses amis peuls, elle montre comment ce jeu musical, hérité d'une tradition probablement très ancienne, évolue pourtant très vite au long des générations, tout en demeurant indissociablement lié à l'espace où il est pratiqué (le concept de « continuum spatio-temporel ») et en symbolisant les mêmes valeurs communautaires.

Rien de gratuit dans l'écriture et, tout au long de l'ouvrage, un souci constant d'aller droit au but, même si, comme le reconnaît l'auteur dans son introduction, son approche procède de logiques multiples : c'est le même thème qui se retrouve à chaque fois éclairé d'un jour différent. Pas non plus de prétention inutile, ni de conclusion imprudente : tout en rendant compte de « la nature profondément polysémique » du *doohi* sans jamais prétendre en avoir fait totalement le tour, Sandrine Loncke parvient à attacher son lecteur et à éveiller en lui, en même temps qu'un réel respect pour les Peuls en général et pour les Jelgoobe en particulier, un intérêt profond relevé par une remise en cause de ses propres critères et conceptions. Pour rendre le tout plus clair et digeste, le livre est ponctué de cartes et surtout de transcriptions musicales particulièrement explicites, susceptibles de convaincre même ceux qui ne connaissent pas le solfège. Quelques photos aussi, dont on ne peut que regretter la petite taille et la fadeur de la restitution dans cette édition, mais qui permettent néanmoins d'avancer encore dans notre perception de la culture peule.

Enfin, cerise sur le gâteau, un CD audio de 18 titres, tous enregistrés par l'auteur, à l'exception d'un emprunt à Bernard Lortat-Jacob, destiné à mettre en évidence la ressemblance du *doohi* avec le chant *ihamma* des Touareg Kel Ansar du Mali. Pour notre plus grand bonheur, on y retrouve parfois, par-dessus le tuilage des voix masculines, le chant *jimi rewbe* des femmes, ainsi que l'indispensable martèlement rythmique de la calebasse. Le tout rend honneur à la modernité de ce répertoire mal connu et visiblement peu considéré par les non-Peuls, valeur identitaire des Jelgoobe, mais susceptible de séduire tout vrai musicien.

Vincent Zanetti

Luís FERREIRA: *Los Tambores del Candombe*

Montevideo: Ediciones Colihue-Sepé, 1997, Colección Peces. 213 p.
Texte en espagnol, illustrations et photos n/b et coul.

Voici probablement l'ouvrage le plus complet traitant du *candombe* afro-uruguayen jamais écrit à ce jour. Complet, car il rassemble des données autant musicologiques, ethnologiques, sociologiques qu'historiques. Il s'agit véritablement de la première étude à caractère anthropologique et pluridisciplinaire, qui tente des analyses audacieuses ayant renouvelé les recherches au sujet du *candombe*[1].

Fruit d'une enquête de terrain systématique, ainsi que d'une participation active de l'auteur en tant que musicien, *Los Tambores del Candombe* de Luís Ferreira[2] respecte, voir adopte parfois le point de vue émique, afro-uruguayen. D'une part, cela est assez rare pour mériter d'être mentionné; d'autre part, cette prise de position démontre une volonté de réaliser un travail politiquement engagé. Soulignons d'ores et déjà la richesse de la bibliographie, qui contient aussi une discographie, ainsi que les références de documentaires vidéo. Toutes les sources orales sont également présentées.

L'intérêt délibérément didactique du présent livre est particulièrement bienvenu à une époque où la pratique du *candombe* s'est diffusée bien au-delà des cadres traditionnels qui étaient les siens. Il s'agissait jusqu'aux années 1970 de quelques quartiers de la capitale uruguayenne à forte population noire et du très long et compliqué carnaval montévidéen.

Avant d'entrer plus à fond dans le contenu de ce livre, rappelons tout de même brièvement le contexte historique du *candombe* afro-uruguayen et sa pratique actuelle. Le terme *candombe* apparaît pour la première fois sur un document écrit au début du XIX^{e} siècle. Il désigne à cette époque tout autant la musique, les danses que les cérémonies rituelles à proprement parler. Les *candombes* étaient des rituels similaires aux *congadas, cucumbis* ou encore *Reis de Congo* bien connus aujourd'hui parmi les traditions afro-brésiliennes. Le musicologue uruguayen Lauro Ayestarán en a fait les descriptions les plus minutieuses. Les esclaves et leurs descendants s'organisaient en *Naciones,* sortes de confréries d'entraide à caractère religieux et ethnique dans lesquelles on retrouvait entre autres syncrétismes l'utilisation des images de *San Benito* et *San Baltazar.* L'influence afro-brésilienne dans la construction d'une culture afro-uruguayenne a été déterminante. Les nombreux esclaves introduits à Montevideo depuis la

1 A consulter notamment les excellents articles de l'anthropologue argentin Alejandro Frigerio (2000).
2 Luís Ferreira est musicien diplômé du Conservatoire National de l'Université de la République, à Montevideo. Il a étudié la sémiotique musicale avec le musicologue cubain Argeliers León. Il a présenté diverses conférences sur la musique afro-uruguayenne lors de rencontres et congrès musicologiques et ethnomusicologiques en Amérique Latine. Il a également fait partie de différents groupes de *candombe* lors de plusieurs carnavals depuis 1978. Il devrait être actuellement sur le point de terminer une thèse en ethnomusicologie à l'Université de Brasilia.

région voisine[3], peu dépositaires de la culture d'origine africaine, fortement acculturés, «afro-américanisés» par une culture déjà très développée au Brésil ont assurément apporté leur savoir-faire et ont dû faire bénéficier les pratiques locales des expériences vécues ailleurs.

À la fin du XIX[e] s'amorce un processus de consolidation du rôle protagonique des Afro-Uruguayens dans le carnaval montévidéen. Ce mouvement va de pair avec une progressive désertion des *salas de candombe* ou *salas de Nación.* On pourrait expliquer ce phénomène par la lente assimilation par les Afro-Uruguayens des valeurs de la société dominante blanche et la notion de Progrès qui projettent sur le Noir et ses pratiques toute une série de stéréotypes dévalorisants. Le carnaval devient alors l'espace social et symbolique dans lequel la culture noire est acceptable, et même divertissante ! On pourrait cependant avancer l'hypothèse d'un choix stratégique dont le but aurait été, non tant une intégration passive à la société blanche au détriment de leur culture propre, mais la recherche d'une «vitrine» à travers laquelle cette société puisse prendre conscience non seulement de la participation des Noirs à sa construction, mais également de la discrimination et la situation de violence dont ils sont victimes. Les textes des *comparsas* carnavalesques de l'époque tendent à le prouver[4]. C'est en tout cas à cette époque que les groupes prennent la configuration qu'on leur connaît aujourd'hui au cours du carnaval : une forme épurée, folklorisée des rituels des *Naciones.* Le grand défilé de ces groupes sera officialisé en 1956 par l'institution organisatrice du carnaval[5].

Durant les années 1970, les noyaux de socialisation et de transmission culturelle afro-uruguayens subissent de terribles attaques. La dictature militaire imposée en 1973 va promouvoir des politiques d'urbanisme racistes et excluantes en détruisant des centres de vie traditionnels de la population noire. Equivalents des *solares* de La Havane, les *conventillos* étaient considérés comme les véritables écoles du *candombe.* Ces destructions de bâtiments se sont accompagnées de larges restructurations de certains quartiers du centre ville à forte implantation noire, dont le but était d'attirer une classe moyenne et de déplacer la population pauvre vers les zones périphériques. À la fin de la dictature (1985), le carnaval et le *candombe,* un de ses composants essentiels, redeviennent l'expression première d'une culture populaire revalorisée.

---

3 Fondée en 1726, donc très tardivement en comparaison avec des métropoles comme Salvador de Bahia, Rio de Janeiro ou Buenos Aires, exportatrices d'esclaves vers cette ville.

4 Voir Alfaro 1998.

5 Précisons que les *comparsas de candombe* présentent deux types de spectacles carnavalesques. Le premier lors du *Desfile Oficial de Llamadas* propose un immense défilé auquel participent des dizaines de groupes en compétition. Ces derniers doivent respecter un certain nombre de critères portant notamment sur les éléments dits traditionnels qui seront jugés. Par exemple : les performances des «personnages du *candombe*», le *gramillero,* la *mama vieja* et l'*escobero,* tous trois issus de l'organisation rituelle des *Sociedades de Negros* ou *Naciones.* Le deuxième genre de spectacle est une représentation de type musico-théâtral présentée sur diverses scènes montées pour l'occasion dans les différents quartiers de la ville, ainsi que dans un grand théâtre à ciel ouvert dans lequel se déroule une autre compétition entre groupes. Voir Carvalho-Neto (1962).

À partir des années 1990, on constate une diffusion sans précédent de la pratique du *candombe*, qui touche également des couches sociales dans des quartiers et des villes jusqu'alors restés éloignés de cette culture musicale. Pratique collective, essentiellement urbaine, des groupes de percussionnistes accompagnés par le public, voisins, amis, défilent dans les rues de la capitale tous les week-ends de l'année. En tant que fêtes populaires, spontanées et s'inscrivant hors de tout circuit commercial, les tambours du *candombe* sont un moyen d'expression d'appartenance ethnique, mais ils sont également devenus, dans un pays frappé par la crise économique, un moyen de résistance à certains changements sociaux et culturels. Ils mettent en valeur la gratuité en opposition à la consommation, l'expression corporelle en opposition à la virtualisation du monde, le collectif par rapport à l'individuel ; ils participent à la valorisation des espaces urbains en tant que lieux publics et ludiques et permettent une réappropriation du quartier et de la rue. Ils contribuent en quelque sorte à un réenchantement du monde.

Aujourd'hui, cette montée en puissance dans la culture populaire place le *candombe* au centre de nombreux enjeux politiques d'appropriation et réappropriation : le discours dominant tend à le présenter comme la seule vraie expression culturelle autochtone et on voit ici et là des images exotiques, jadis confinées au cycle du carnaval ou à certains quartiers de la capitale, venir vanter des paradis touristiques ou les vertus de partis politiques. Un autre courant plus minoritaire met l'accent sur le lien de cette musique avec l'histoire des Afro-uruguayens et l'instrument de résistance culturelle qu'il a toujours représenté. C'est dans ce courant que s'inscrit le livre de Luís Ferreira.

Une description du contenu de l'ouvrage mettra en évidence la richesse du matériel fourni par l'auteur. Le travail est construit en trois parties. La première propose une approche diachronique et synchronique. Sont abordés pour l'approche diachronique : la période esclavagiste et la société coloniale, l'arrivée des contingents d'esclaves, leur provenance, les *candombes de sala de Nación* et leur processus de mutation culturelle. Pour son approche synchronique, Luís Ferreira se base sur son expérience de terrain et son excellente connaissance du milieu *candombero*, qui lui ont permis de mener à bien une véritable sociologie des *comparsas* carnavalesques, de l'organisation à la représentation des spectacles. Il brosse un tableau, peut-être pour la première fois de façon écrite, de l'histoire des principales *comparsas* dans ces quartiers qui ont produit les groupes, les musiciens ou les danseuses devenus aujourd'hui mythiques, et ce en remontant jusqu'au début du XX^{e} siècle. Il nous fournit également une carte de la ville de Montevideo avec les indications des zones spécifiques dans lesquelles on observe aujourd'hui des sorties régulières de tambours dans les rues. Même si cette carte pourrait déjà être actualisée, elle démontre de façon indiscutable la généralisation de la pratique des *llamadas*[6] dans toute la capitale. L'auteur

6 *Llamadas*, littéralement « appels », est un terme utilisé pour parler des processions de percussions dans la rue, dans et hors du cycle du carnaval.

poursuit avec une description des différents types de percussions utilisés, ainsi que l'évolution des techniques de fabrication. Enfin, cette première partie s'achève sur une présentation des principaux *caciques,* chef de groupes, en mettant l'accent sur les lignages afro-uruguayens traditionnellement associés à des grands noms de la musique noire uruguayenne. On regrettera cependant que l'auteur ne se soit pas plus intéressé au phénomène de diffusion de la pratique en ne se penchant pratiquement que sur les lignages prestigieux dans les quartiers à longue tradition de *candombe.*

La seconde partie du livre est dédiée au jeu des tambours. Elle est construite comme un manuel. Son propos est clairement didactique et les transcriptions musicales traditionnelles sont accompagnées de transcriptions «alternatives», faciles à la compréhension, qui permettront au lecteur non entraîné à la lecture musicale de déchiffrer les différentes séquences rythmiques présentées. Tous les rythmes sont issus de sources orales, d'écoutes sur le terrain, ainsi que de participations directes dans des groupes de tambours. Il s'agit donc véritablement d'une mise sur papier d'une culture orale, du moins d'une partie de celle-ci. Cette synthèse des différents styles de jeu du *candombe* s'articule en trois parties. D'abord un résumé des caractéristiques, des sonorités et fonctionnalités des trois types de tambours[7]. Puis un survol des différences dans le jeu des tambours-basse selon le quartier d'origine. Enfin, une brève référence aux éléments qui composent le vocabulaire musical de base pour l'improvisation et la génération de variantes rythmiques. L'auteur inclut dans cette partie un chapitre dédié à d'autres rythmes joués par les percussions afro-uruguayennes, notamment lors du carnaval. Citons en vrac le *milongón* (sorte de *candombe* très lent), les *habaneras,* une *rumba* et les *afros,* rythmes ternaires inspirés du rythme binaire du *candombe.* Il faut souligner l'extrême clarté des transcriptions et des figures montrant les positions des mains, de la baguette, des bras et de la posture du corps. Enfin, chaque source orale est citée au bas de chaque séquence présentée.

La troisième et dernière partie du livre présente trois modèles d'analyses de la musique des tambours. Le premier modèle est une analyse du système d'interaction qui s'établit entre les musiciens dans le *toque* le plus basique. Cette analyse identifie quelles sont les références, les «coups/sons», que chaque musicien prend par rapport aux autres, ce que l'auteur appelle des «pulsations-guide». Le second modèle étudie la structure musicale des tambours afin de définir de quelle façon se présente le système de «question-réponse», *llamado-respuesta.* La façon dont les différents tambours dialoguent entre eux est ici analysée et l'auteur en profite pour tenter de définir le principe organisateur de ces conversations musicales en tant que comportement improvisateur encadré. Le chapitre se clôt sur une définition de

---

7 La polyrythmie du *candombe* se construit sur l'interaction de trois comportements rythmiques correspondant à trois tambours de tailles et sonorités différentes: le *chico* au timbre aigu et motif répétitif, le *repique* au son plus grave que le précédent et qui joue un rôle improvisateur, et le *piano* gros tambour-basse jouant également un rôle improvisateur et organisateur dans le groupe. Les trois instruments se jouent avec une baguette à la main droite et la main gauche nue.

l'improvisation, décrite comme une création spontanée de la part d'un musicien ayant intégré des structures musicales rigoureuses. L'improvisation ainsi perçue peut alors se comparer au langage parlé en opposition au langage lu, qui a été préalablement écrit. Ferreira situe dans ce dernier cadre l'art interprétatif de la tradition musicale européenne avec une division des rôles compositeur/interprète, alors qu'il définit les *llamadas* comme étant un art essentiellement communicatif. Le dernier modèle d'analyse musicale tente une approche du langage non verbal du corps et introduit brièvement quelques comportements conceptualisés pendant le jeu de tambours en groupe. Finalement l'auteur s'aventure sur le terrain de la transe et tente, pour reprendre sa propre formule, une réflexion autour d'une possible continuité symbolique dans le processus historique de la culture afro-uruguayenne pour savoir si certaines traditions orales et rituelles ont pu rester intégrées dans de nouvelles synthèses culturelles. Si l'idée semble bien intéressante, la piste suivie par Ferreira pose peut-être plus de problèmes qu'elle n'en résout.

Il y aurait selon lui une relation au passé chez le musicien percussionniste. Cette relation, basée sur la transmission de savoir des « anciens », impliquerait une relation plus profonde, souvent inconsciente aux ancêtres esclaves et africains. La transe induite par les sons des tambours, la fatigue physique, la concentration, voire l'alcool, un état « calme et discret » qu'atteignent certains musiciens durant les *llamadas*, renforcerait ce lien aux ancêtres. Sans le confondre avec l'état de possession que l'on observe dans pratiquement toutes les religions afro-américaines, cet état fait référence à ces dernières puisque transe, spiritualité et religiosité y sont inséparables. De plus, la transe a quasiment été bannie de notre mode de vie occidental. Ces raisons amènent l'auteur à créer un peu artificiellement une continuité supposée entre la pratique du *candombe* et une réalité spirituelle sous-jacente « qui revit les valeurs et principes culturels des nations africaines amenées de force sur le continent américain ».

Si la dimension de mémoire que véhicule le *candombe* est indéniable[8], assimiler la pratique des tambours à un culte aux ancêtres peut sembler un peu osé. De plus, l'idée que les acteurs sociaux puissent le faire sans en être conscients, voire en le niant, paraît un peu naïve. Par contre, cela devient plus probable si on se réfère aux Afro-Uruguayens qui, eux, vivent ce lien au passé comme légitimant leur pratique et comme une affirmation de leur propre négritude ; mais que dire du jeune issu des classes moyennes blanches, dont la connaissance musicale reste assez limitée et qui joue les week-ends pour se détendre et retrouver ses amis ?

Cette réalité spirituelle dont parle Ferreira s'avère très empreinte « d'umbandisme »[9]. Le livre contient de nombreuses références aux *orichas* et l'auteur

---

8 En particulier durant la période de carnaval où les *comparsas* présentent des spectacles truffés de références à un passé mythique qui se situe dans les lointaines jungles africaines ou dans le Montevideo colonial. A ce propos, consulter A. Frigerio (2000).

9 *Umbanda* est un courant des religions afro-américaines, lié aux cultes des *orichas*, très présent depuis les années 1950 et en constante expansion en Uruguay.

pèche peut-être par conviction personnelle. Cependant, ceci reflète une réalité relativement nouvelle : une sémantisation du champ symbolique du *candombe* à travers des interprétations inspirées directement des pratiques et mythes de l'*Umbanda*[10].

Un des principaux mérites de ce livre est de poser les bonnes questions. Il aborde des thèmes tels que : l'identité à travers l'acte musical ; l'importance de l'initiation dans l'apprentissage musical ; l'approche culturelle du langage corporel et des gestes ; les changements psychosomatiques durant la pratique ; la relation au passé et la mémoire afro-uruguayenne ; les mythologies du *candombe;* la place du religieux ; l'affirmation de la négritude et la résistance culturelle à l'eurocentrisme uruguayen à travers un rituel collectif ; ou encore y a-t-il un *candombe* blanc et un *candombe* noir ? Enfin, il introduit des bases musicologiques pour comprendre la dynamique et les techniques du jeu des percussions.

La grande diffusion du *candombe* inquiète. Certains parlent d'un effet de mode. Que se passera-t-il avec la tradition ? Y a-t-il perte de tradition ou invention de nouvelles traditions ? Le virulent musicien et musicologue Coriún Aharonián dénonce une désacralisation, un « blanchiment » de la tradition ; la variété des interprétations diminue, les points d'appui rythmiques, peu perceptibles par l'oreille occidentale, deviennent « carrés ». Il parle de carnavalisations successives dans l'histoire de cette musique, qui lui ont fait subir des transformations structurelles importantes en introduisant des éléments extérieurs à la tradition, notamment dans les réglementations du carnaval. Selon lui, l'appropriation par une jeunesse « petite bourgeoise » serait la dernière carnavalisation en date et mettrait en péril la structure même de la polyrythmie.

Au moment où le savoir oral trouve des difficultés à être transmis selon les voies qui étaient celles de la tradition, il y a danger de rupture de transmission et de perte culturelle. Mais la tradition n'est pas un état figé des choses, elle est en constante réadaptation, comme cela a déjà été le cas pour le *candombe.* Ce livre pourra donc éventuellement combler ce déficit oral. C'est ce qu'on observe d'ailleurs depuis sa sortie, qui en a fait la référence écrite numéro un dans ce domaine. Le terme tradition ne vient-il pas du mot latin signifiant « faire passer à un autre, remettre ». Cette publication a su capter l'attention du lecteur en lui révélant les clés pour comprendre la complexité de ce phénomène culturel. Elle restera une référence en ethnomusicologie afro-américaine et un outil écrit fondamental dans la transmission d'un savoir en plein développement.

IGNACIO CARDOSO SILVA

---

10 Il semblerait que le polyrythme du *candombe* soit même jouée dans certaines *terreras* pour la divinité *Iansá.*

Références

AHARONIAN Coriún
2000 «Re-carnavalización de lo sagrado». *Brecha* (Montevideo), février 2000.

ALFARO Milita
1998 *Carnaval. Impulso y freno del disciplinamiento.* Montevideo : Trilce.

AYESTARAN Lauro
1953 «La música negra», in : *La música en el Uruguay,* 51-111. Montevideo : Sodre.

CARVALHO-NETO Paulo
1962 «The candombe, a dramatic dance from afro-uruguayan folklore». *Ethnomusicology* (Middletown) 62, 164-174.

FRIGERIO Alejandro
2000 *Cultura Negra en el Cono Sur : Representaciones en Conflicto.* Buenos Aires : Ed. de la Universidad Católica Argentina.

CD

2000 *Uruguay: Tambores del Candombe.* Coll. Musique du Monde. CD Buda Records, 92745-2.

Leonardo D'AMICO : *Cumbia, la musica afrocolombiana*

Udine : Eds Nota, 2002, coll. CD book. 78 pages, en italien, 9 ill., bibliographie, discographie et filmographie sélectives, 1 CD 23 titres Nota CD 348.

Ce petit ouvrage propose, en une version accessible à tous, un rapide survol de la plupart des répertoires traditionnels et populaires joués, chantés et/ou dansés dans les différentes régions de Colombie influencées par la présence des descendants des esclaves venus d'Afrique. Tout en étant précises et relativement exhaustives, les descriptions de styles, d'orchestres ou d'instruments qu'il nous présente demeurent généralement simples et brèves, autant que ses présentations musicologiques souvent plus descriptives qu'analytiques. Pour ceux qui cherchent une première approche des musiques populaires afro-amérindiennes de Colombie, cet ouvrage semble être le parfait abécédaire.

Le titre, «*Cumbia, la musica afrocolombiana*», pourrait tout d'abord faire penser à un ouvrage centré sur ce style musical, ses origines ou encore ses évolutions actuelles. Or l'auteur ne se limite de loin pas à la présentation de la seule *cumbia*, et même, seules quatre pages lui sont consacrées. Mais alors pourquoi un tel titre ? Qu'importe ! Et dans les contextes musicaux caribéens et latino-américains, avec leurs aspects historiques liés à l'esclavage et leurs problématiques de métissages musicaux complexes entre les cultures indiennes autochtones, hispaniques et africaines, il est souvent difficile de s'y retrouver tant la variété des styles est

Références

AHARONIAN Coriún
2000 «Re-carnavalización de lo sagrado». *Brecha* (Montevideo), février 2000.

ALFARO Milita
1998 *Carnaval. Impulso y freno del disciplinamiento.* Montevideo : Trilce.

AYESTARAN Lauro
1953 «La música negra», in : *La música en el Uruguay,* 51-111. Montevideo : Sodre.

CARVALHO-NETO Paulo
1962 «The candombe, a dramatic dance from afro-uruguayan folklore». *Ethnomusicology* (Middletown) 62, 164-174.

FRIGERIO Alejandro
2000 *Cultura Negra en el Cono Sur : Representaciones en Conflicto.* Buenos Aires : Ed. de la Universidad Católica Argentina.

CD

2000 *Uruguay: Tambores del Candombe.* Coll. Musique du Monde. CD Buda Records, 92745-2.

Leonardo D'AMICO : *Cumbia, la musica afrocolombiana*

Udine : Eds Nota, 2002, coll. CD book. 78 pages, en italien, 9 ill., bibliographie, discographie et filmographie sélectives, 1 CD 23 titres Nota CD 348.

Ce petit ouvrage propose, en une version accessible à tous, un rapide survol de la plupart des répertoires traditionnels et populaires joués, chantés et/ou dansés dans les différentes régions de Colombie influencées par la présence des descendants des esclaves venus d'Afrique. Tout en étant précises et relativement exhaustives, les descriptions de styles, d'orchestres ou d'instruments qu'il nous présente demeurent généralement simples et brèves, autant que ses présentations musicologiques souvent plus descriptives qu'analytiques. Pour ceux qui cherchent une première approche des musiques populaires afro-amérindiennes de Colombie, cet ouvrage semble être le parfait abécédaire.

Le titre, «*Cumbia, la musica afrocolombiana*», pourrait tout d'abord faire penser à un ouvrage centré sur ce style musical, ses origines ou encore ses évolutions actuelles. Or l'auteur ne se limite de loin pas à la présentation de la seule *cumbia*, et même, seules quatre pages lui sont consacrées. Mais alors pourquoi un tel titre ? Qu'importe ! Et dans les contextes musicaux caribéens et latino-américains, avec leurs aspects historiques liés à l'esclavage et leurs problématiques de métissages musicaux complexes entre les cultures indiennes autochtones, hispaniques et africaines, il est souvent difficile de s'y retrouver tant la variété des styles est

grande, les sources éparses, les évolutions rapides et les dénominations soumises à controverse. Or, et c'est un des aspects intéressants de ce petit livre, on a ici une vision synthétique et ordonnée d'un large panorama de genres musicaux régionaux, et parfois de leurs développements au niveau national ou international.

Après une courte introduction à la géographie culturelle régionale de la Colombie, entre côte Atlantique, côte Pacifique et vallées inter-andines, l'auteur nous emmène sans détours dans le vif du sujet, c'est-à-dire les styles musicaux qui s'y rattachent. En quelque soixante-dix pages, il nous brosse des portraits concis et clairs d'une trentaine de formations différentes qu'il a regroupées en deux parties : une plus large sur les rythmes – près des trois quarts de l'ouvrage – et une courte présentation des chants. Rappelons, comme le fait l'auteur, que ce qui est appelé ici rythme est en fait souvent un complexe rythme/chant/danse dont chaque élément porte soit le même nom, soit des noms différents.

On trouve tout d'abord une des distinctions relativement commune à un grand nombre d'univers musicaux latino américains, ou plutôt afro-latino-amérindiens : celle des musiques de la côte en opposition à celles de l'intérieur des terres, des forêts ou celles des montagnes. Ces *músicas costeñas*, ou *músicas ribereñas* – du littoral des grands fleuves qui se jettent dans l'Atlantique, la Cauca et la Magdalena, sont celles qui sont les plus marquées des influences africaines ; et parmi celles-ci, figure la *cumbia*.

La *cumbia* est à l'origine (avec la *gaita*, le *porro* et la *puya*) l'un des quatre rythmes-genres musicaux principaux pour la danse que comporte le répertoire des *cañamilleros* (joueur de flûte de *caña de millo*, traversière), des *gaiteros* (joueur de flûte *gaita*, droite), et autres *acordeoneros* et *tamboreros*. Aujourd'hui ces quatre rythmes apparaissent dans les répertoires de quasiment toutes ces formations instrumentales, mais à l'origine chaque genre avait sa formation instrumentale : les *conjuntos de cumbia*, aussi appelé *conjuntos de caña de millo*, jouaient de la *cumbia*, tandis que les *conjuntos de gaita* jouaient leur propre musique. Le *porro* et la *puya* étaient quant à eux des rythmes spécifiques du répertoire ancien des *tamboras* (pp. 9-13). La *cumbia* est, dans sa forme première connue, exclusivement instrumentale, et la *cumbia cantada* (chantée) est une adaptation récente où le chant en quartette (*cuartetos*) alterne avec la mélodie de la *caña de millo* ou de la paire de flûtes *gaitas*.

Faite à partir d'un tube de *millo* (millet) ou de *carrizo* (bambou) de 30 cm de long et de 1,5 cm de diamètre percé de 4 trous, la flûte de *caña de millo* a la particularité d'avoir une languette (*lengüeta*) à proximité de l'embouchure, obtenue à partir de l'écorce, dotée d'une ficelle qui est tenue entre les dents pour moduler le son et produire un effet vibrant. Elle se joue avec la technique de respiration circulaire et produit un son aigu et nasal. Quoi qu'il en soit, son origine controversée souligne à nouveau un trait assez récurrent quand on aborde les musiques afro-latino-amérindiennes : la difficulté de déterminer une origine précise à un phénomène. Ainsi selon l'africaniste George List, la *caña de millo* descend du *bobiyel*, du *bounkam* et du *kamko*, qui sont des flûtes du Burkina Faso, du Ghana ou du Bénin.

À l'inverse, selon Guillermo Abadia Morales, un indigéniste, elles sont la copie exacte des flûtes *massi* des Indiens Guajiros de la péninsule de la Guajira. Ce qui est manifeste, c'est que le millet (*panicum miliaceum*) est une plante originaire d'Asie qui n'est arrivée en Amérique qu'après sa diffusion en Europe et en Afrique, ce qui exclut une utilisation d'un instrument homonyme à l'époque précolombienne (pp. 21-22).

Un autre aspect intéressant de la *cumbia*, qui éclaire d'autres phénomènes musicaux en Amérique Latine, est son développement en symbole national. À partir des années trente, les mass média ont commencé à jouer un rôle de plus en plus important dans la diffusion des genres, des styles et des répertoires musicaux traditionnels de la côte caribéenne, favorisant aussi sa transformation. Les émissions de radio de Barranquilla, Carthagène et Santa-Marta ont notablement contribué à la diffusion de la musique de la côte, et ont aussi influé sur la transformation de l'esthétique musicale des classes moyenne et haute de la société urbaine colombienne. Mais elles ont également eu beaucoup d'influence sur ce que la société rurale elle-même allait considérer comme de la musique digne ou indigne d'intérêt, suivant comment elles étaient cotées dans les médias. Par là même, ces radios ont joué un rôle fondamental dans la conservation de certaines expressions musicales traditionnelles de la région. La redécouverte du folklore local et sa valorisation par les médias a permis à des pratiques musicales quasi éteintes de se redévelopper. Pour les classes populaires, cela a provoqué une prise de conscience de la valeur de leurs musiques, légitimées par les émissions radiophoniques et la production discographique, expressions de la classe culturelle dominante.

De fait, la *cumbia* semble être le rythme/danse le plus représentatif non seulement du folklore côtier, mais aussi, de nos jours, du folklore colombien au sens large. Pour beaucoup de Colombiens, particulièrement ceux de l'extérieur, la cumbia est devenue un symbole d'identité culturelle et d'unité nationale, au-delà de l'origine régionale, du statut social ou de l'appartenance ethnique. Cela à mesure que croît son rayonnement international. Mais cette *cumbia* nationale n'était déjà plus celle aux racines et aux résonances africaines fortes. Les grands orchestres des années 40 et 50 l'ont réinterprétée en une forme stylisée pour la rendre plus accessible (esthétiquement) et plus acceptable (socialement) à la classe moyenne urbaine, et aussi pour promouvoir sa diffusion internationale. La *cumbia* se transforma ainsi en une danse de salon, on la dota d'un nouvel arrangement orchestral, tout en remplaçant les flûtes *de millo* ou les *gaitas* par la clarinette, et les tambours traditionnels par les « classiques » afro-cubains : congas, timbales et bongó. Il faut souligner que c'est cette *cumbia* orchestrale qui est devenue la représentante de la culture populaire colombienne et non la *cumbia* régionale, celle des populations noires de la côte. Mais certains effets de mode obligent, ces dernières années auront vu un autre rythme/danse, le *vallenato*, devenir, de son expression folklorique locale (p. 30), une musique populaire de masse qui a depuis surpassé la *cumbia*. Cette première partie de l'ouvrage sur les rythmes présente aussi le *bullerengue*, le *fandango*, la *chirimía* ou le *currulao*, chacun de ces complexes musicaux étant brièvement décrit

avec ses danses ou chants éventuels, ses occasions de production dans les fêtes, avec aussi parfois les liens d'ascendance ou de descendance qu'ils entretiennent ou leurs influences réciproques.

Dans la seconde partie, Leonardo D'Amico nous parle brièvement de quelques uns des nombreux corpus de chants présents sur la côte pacifique. Que ce soient les chants de dévotions pratiqués lors des fêtes religieuses, les chants funéraires, les chants lyriques ou narratifs, les chants de travail ou encore les chants de jeux ou de moquerie, tous ont, selon l'auteur, de très fortes racines hispaniques autant dans le contenu et la forme de leurs textes que dans leurs structures musicales. Mais, le souligne-t-il aussi, ces chants restent bel et bien interprétés par des Afro-Colombiens qui les ont « filtrés », les modifiant pour leur donner un style propre et les doter d'une « africanité » évidente dans le phrasé, la prononciation, l'organisation rythmique ou le recours à la syncope. Cette seconde partie est peut-être un peu frustrante dans sa brièveté, tant aussi elle nous rend curieux sur ces styles chantés.

Ceux-ci sont en revanche bien représentés sur le CD qui accompagne l'ouvrage. La grande majorité des styles présentés se retrouvent fort heureusement illustrés par des enregistrements, sur lesquels on aurait toutefois aimé trouver un peu plus d'information. Mais la brièveté semble être le maître mot de cet ouvrage, ce qui ne grève en rien la qualité générale de l'ensemble. Pour ceux qui aimeraient par la suite pousser plus loin leurs investigations, une bibliographie, une discographie et une filmographie sélectives proposent quelques premières pistes de développement.

Pour conclure, relevons que les éditions Nota (à Udine en Italie), bien que relativement peu connues au-delà des Alpes, font depuis de nombreuses années un travail remarquable dans l'édition de CD et de livres/CD ethnomusicologiques. Très largement dévolues aux traditions musicales italiennes, particulièrement vocales, elles s'ouvrent aujourd'hui à des recherches plus lointaines comme c'est le cas ici. Il est à regretter que la partie livresque de cette édition ne soit pas traduite en français ou en anglais. De par son format, son contenu, voire ce qui semble être son public cible, elle fait fortement penser à la collection malheureusement disparue de la Cité de la Musique, qui aurait tout à fait pu accueillir une traduction française de ce petit livre.

Patrik Vincent Dasen

Hugo PEREDO, Max-Peter BAUMANN, Luz María CALVO et Walter SANCHEZ: *Le Festival Luz Mila Patiño/30 ans de rencontres interculturelles à travers la musique*

Genève: Fondation Simón I. Patiño, 2001. 112 pages + Illustrations (photos) + 3 CDs.

Cet ouvrage a été publié sous les auspices du Festival de la Fondation Patiño créé en 1971 et se dédie à la culture musicale bolivienne, tant dans le champ de la musique contemporaine que dans celui de la musique traditionnelle. Parallèlement, la Fondation a créé un festival à Cochabamba dont le premier eut lieu en 1971 et le second en 1974, puis à intervalles répétés jusqu'à aujourd'hui. Douze éditions à ce jour. L'ouvrage reprend l'historique détaillé de ces festivals avant de donner un rapide aperçu de la diversité culturelle et historique de la Bolivie, jamais inutile pour remettre quelque peu les idées en place, notamment concernant la diversité culturelle de ce pays dont on pense trop souvent qu'il est seulement constitué d'Indiens quechuas ou aymaras vivant à 4000 mètres d'altitude, en oubliant les autres ethnies. 35 au total comprenant outre les Quechuas et Aymaras déjà nommés, les Chiquitanos, Guarani, Moxeño, Ayoreo, Tapiete, Chiriguano, Chacobo,etc. vivant dans une extrême diversité de reliefs.

Dans les basses terres, beaucoup d'Amérindiens ont subi l'influence plus ou moins forte des missionnaires, mais d'autres beaucoup moins. Ainsi, les Sirionos, rattachés linguistiquement au groupe Tupi-Guarani, dans l'actuel département du Beni.

Ces ethnies dont les musiques et les danses étaient bien souvent en voie de disparition et méprisées, sont pour certaines d'entre elles en résurgence, soutenues depuis récemment par les autorités locales. Chez les Chiquitanos, on note la prédominance nette mais non exclusive de la flûte traversière accompagnée de quelques tambours, celle du *pífano* en bambou, très utilisé en période de carnaval ainsi que le violon, survivance des missions jésuites de Moxos, plus ou moins en état de survivance dans les villages, mais qui a repris du poil de la bête, grâce à un label français qui produit de nombreux CD dans ce genre de musique.

Bien entendu, beaucoup de ces musiques sont liées à des fêtes calendaires. Ainsi, les Chiriguano, peuple en partie guaranisé bien avant que l'homme blanc ne pénètre cette région, se divisent en plusieurs groupes. Durant la période de *l'Araette* («le moment du grand temps») a lieu la fête de l'*Arete Guasu.* Cette grande fête pour laquelle les communautés indiennes se déplacent beaucoup, n'a lieu que les années où la récolte de maïs est abondante. On prépare alors la bière de maïs, la chicha (*cangui* en langue guarani). Pendant ce temps, les hommes sortent les flûtes, la grosse caisse et les masques *guirapepos* et *ndechis.*

Dans les hautes terres, le calendrier musical se construit sur deux périodes, le temps sec (*Awti Pacha* en langue aymara) et le temps des pluies (*Jallu Pacha* en aymara, *Ch'akiy Pacha* en quechua) qui détermine largement les activités agricoles, les rituels et les instruments de musique. C'est durant la période sèche *Awti Pacha* que l'on utilise toutes les sortes de flûtes de Pan. Ne pas obéir à la période

d'utilisation à laquelle correspond chaque flûte, transgresser l'ordre serait lourd de conséquences pour les communautés et les musiciens. Au fil des pages, est décrit l'essentiel des musiques, des rituels et des instruments ce que l'on a peu l'occasion de le lire sur les musiques de Bolivie, assez peu médiatisées.

Mais l'ouvrage vaut aussi pour la place qu'il fait aux cultures afro-boliviennes. Si dans de nombreux pays d'Amérique latine, l'occultation est souvent faite aux musiques amérindiennes (Venezuela, Colombie, Argentine, Uruguay, Brésil…) dans les Andes (Equateur, Pérou, Bolivie…) c'est en général plutôt les musiques *afro* qui passent à la trappe. On trouve quelques développements, encore que succincts, sur ces musiques et trois pièces très belles et très bien enregistrées sur CD de musique afro, notamment la *Raimundita* interprétée par « Movimiento Saya afro-boliviano », mouvement qui revendique ses racines africaines. Remarquable parenté avec les musiques *afro* apparemment très éloignées de la Bolivie, comme celles du Venezuela par exemple, notamment dans les chants solistes de la *saya: Me miras, te ries,* ce qui n'empêche évidemment pas la grande influence espagnole dans ces musiques accompagnées par les tambours (rythme sesquialtère de *Raimundita*, mélodie tonale de la *semba*…).

Dans les hautes terres, on trouve bien sûr les communautés aymara et quechua, comme celle des Jalq'as, qui se répartissent par moitié dans le département de Chuquisaca et dans le département de Potosi, et dont la musique a été largement étudiée par Rosalía Martínez, qui a aussi contribué à cet ouvrage et nous offre ici quelques magnifiques plages musicales.

Deux remarques critiques seulement qui n'obèrent cependant pas la qualité de l'ouvrage : l'absence presque totale de légendes concernant les superbes photos et l'erreur sur l'étiquetage des CD (le CD 1 est en fait le CD 2 / le CD 2 est en réalité le CD 3 / le CD 3 est en réalité le CD 1).En conclusion, cet ouvrage, abondamment illustré, donne un panorama intelligent et honnête des musiques traditionnelles de Bolivie dans le cadre limité d'un ouvrage de 120 pages, accompagné de trois magnifiques CD, à recommander tant pour les musiques enregistrée que pour la qualité de la prise de son.

Michel Plisson

MUSIQUES TRADITIONNELLES D'INDONÉSIE. UNE ANTHOLOGIE DE VINGT DISQUES[1]

Lieu et titre	Populations	Resumé
1. Songs before Dawn : Gandrung Banyuwangi. CD SF 40055, DDD, 1991, 11 plages, enregistrements 1990, notice, 4 p., anglais, 2 photos.	Javanais	**Ile de Java Est** Une chanteuse-danseuse – autrefois un jeune travesti – divertit les invités masculins lors de cérémonies. Au flux ininterrompu de la voix féminine s'oppose le caractère terrestre de la voix masculine, sur un petit ensemble musical. (2 violons, triangle, 2 tambours, 2 gongs bulbés, gong suspendu)
2. Indonesian Popular Music : Kroncong, Dangdut and Langgam Jawa. CD SF 40056, DDD, 1991, 15 plages, plages 1-5 Sokha Records, enregistrements 1990, notice 4 p., anglais, 2 photos.	Betawi Indonésien Javanais	**Ile de Java** Deux formes musicales nées dans les classes sociales pauvres de Jakarta, l'une à la fin du XIX^{e} siècle et l'autre dans les années 1960, aujourd'hui portées au rang de musique nationale. Fine analyse sociologique des textes traduits.
3. Music from the Outskirts of Jakarta : Gambang Kromong. CD SF 40057, DDD, 1991, 10 plages, enregistrements 1990, notice, 4 p., anglais, 3 photos.	Chinois Betawi	**Ile de Java : faubourgs de Jakarta** Musiques hybrides des faubourgs de Jakarta, des métis Chinois et de la communauté Betawi, descendants d'esclaves amenés à Jakarta de l'ensemble du pays. Mélange d'instruments chinois, indonésiens et souvent européens. Syntaxe musicale formée d'au moins cinq lignes mélodiques de différents timbres évoluant de façon autonome, sur un tempo lent, le tout sonnant comme un petit gamelan javanais.
4. Music of Nias and North Sumatra : Hoho, Gendang Karo, Gondang Toba. CD SF 40420, DDD, 1992, 16 plages, enregistrements 1990, notice (non numérotée), 20 p., anglais, cartes, transcriptions, 4 photos.	Karo Ono Niha Toba	**Ile de Sumatra Nord** Musiques de trois groupes ethniques du nord de Sumatra : musiques instrumentales de tambours accordés des Toba et Karo et musique vocale chorale cérémonielle des Ono Niha de l'île de Nias.

1 Ce compte rendu est une forme un peu remaniée de la version anglaise parue dans la revue *Moussons*, déc. 2000, p. 142-150.

Lieu et titre	Populations	Resumé
5. Betawi and Sundanese Music of the North Coast of Java : Topeng Betawi, Tanjidor, Ajeng. CD SF 40421, 1994, 10 plages, enregistrements 1990-1992, notice (non numérotée), 23 p., anglais, cartes, 4 photos.	Betawi Sunda Java	**Côte nord de l'île de Java** Le disque explore le lien entre les musiques betawi et soundanaise à travers trois formes musicales hybrides : une musique de théâtre (*topeng Betawi*), une fanfare (*tanjidor*) et une musique (*ajeng*) accompagnant le théâtre d'ombres. *Topeng Betawi :* petit ensemble formé de vièle, tambours, 3 petits gongs bulbés, 2 gongs suspendus, un entrechoc métallique et une chanteuse. *Tanjidor :* fanfare enrichie de gongs et tambours. *Ajeng :* orchestre de gamelan avec hautbois *tarompet*
6. Night Music of West Sumatra : Saluang, Rabab Pariaman, Dendang Pauah. CD SF 40422, 1994, 10 plages, enregistrements 1992, notice (non numérotée), 20 p., anglais, cartes, 4 photos.	Minangkabau	**Ile de Sumatra** Musique intime des Minangkabau : *pantun* mélancoliques accompagnés à la flûte *saluang* ou à la vièle *rabab.*
7. Music from the Forests of Riau and Mentawai. SF CD 40423, 1995, 10 plages, enregistrements 1993-1994, notice, 24 p., anglais, cartes, 3 photos.	RIAU : Melayu Petalangan Anak suku dalam MENTAWAI : Siberut	**Ile de Sumatra** **Forêts de Riau et île Mentawai** Musiques des « sociétés isolées » des forêts de Riau (population melayu islamisée) et de l'île de Mentawai explorant deux catégories musicales : musiques de guérison et musiques intimes.
8. Vocal and Instrumental Music from East and Central Flores. SF CD 40 424, 1995, 14 plages, enregistrements 1993-1994, notice, 24 p., anglais, cartes, 6 photos.	Ata Sikka, Ata Krowe Tanjung Bunga Lio	**Ile de Flores est et centre** Musiques vocales et instrumentales du centre (Ngada, Sikka) et de l'est de Florès (Tanjung Bunga) présentant des diaphonies « balkaniques », des grands chœurs, des musiques pour flûte double et ensembles de gongs et tambours.
9. Vocal Music from Central and West Flores. SF CD 40 425, 1995, 10 plages, enregistrements 1993-1994, notice, 24 p., anglais, cartes, 3 photos.	Gero Nage Ngada Manggarai	**Ile de Flores ouest** Puissantes musiques chorales dansées exécutées pour les rituels agraires ou funéraires. Quelques-unes, telles certaines musiques Manggarai, sont accompagnées par des gongs et des tambours. La variété des types d'agencement polyphonique reflète une richesse vocale attestée nulle part ailleurs en Indonésie.

Lieu et titre	Populations	Resumé
10. Music of Biak, Irian Jaya. SF CD 40 426, 1996, 22 plages, enregistrements 1993-1994, notice de Philip Yampolsky et Danilyn Rutherford, 24 p., anglais, cartes, 3 photos.	Biak	**Ile de Biak, Irian Jaya** Disque monographique portant sur les musiques de la petite île de Biak au nord de l'Irian Jaya. Trois répertoires sont présentés : un traditionnel et deux contemporains : christianisé et de variétés
11. Melayu Music of Sumatra and the Riau Islands : Zapin, Mak Yong, Mendu, Ronggèng. SF CD 40 427, 1996, 17 plages, enregistrements 1993-1994, notice 24 p., anglais, cartes, 5 photos.	Melayu	**Ile de Sumatra – Riau** Deux formes musicales de divertissement propres à la culture melayu (« malais ») et d'origine arabe : *zapin* et *ronggèng* (musique de danse pour des célébrations privées) ainsi que les musiques accompagnant deux formes théâtrales, le *makyong* et le *mendu*. Accordéon et violon sont de la partie.
12. Gongs and Vocal Music from Sumatra : Talempong, Didong, Kulintang, Salawat Dulang. SF CD 40 428, 1996, 12 plages, enregistrements 1990-1994, notice 24 p., anglais, cartes, 3 photos.	Minang Gayo Melinting	**Ile de Sumatra** Le disque présente essentiellement deux types de musiques issus de trois groupes linguistiques islamisés (Minangkabau de l'ouest de Sumatra, Gayo du Nord de Sumatra et Melinting de Lampung). Ensembles de gongs mélodiques, chœurs masculins homophones et chant alterné tuilé.
13. Kalimantan Strings. SF CD 40 429, 1997, 13 plages, enregistrements 1995, notice, 28 p., anglais, cartes, 4 photos.	Kayan mendalam Ot Danum Ngaju Kenyah Kutai	**Cordophones de Kalimantan (Ile de Bornéo)** Empli d'une douceur pénétrante, le disque dévoile une variété de musiques pour luths et vièles, avec ou sans chant, dans quatre groupes Dayak (Kayan Mendalam, Ot Danum, Ngaju, Kenyah Lepoq tau et Umaq Jalan) et un groupe musulman (Kutai) de l'île de Bornéo.
14. Lombok, Kalimantan, Banyumas : Little Known Forms of Gamelan and Wayang. SF CD 40 441, 1997, 8 plages, enregistrements 1996, notice, 28 p., anglais, cartes, 4 photos.	Sasak Javanais Banjar	**Gamelan peu connus** Trois variétés de gamelan et de *wayang* issues des îles de Lombok (peuple Sasak), de Java centre (région Banyumas) et du sud de Bornéo (peuple Banjar, mélange de melayu, javanais et langues dayak) qui contrastent nettement avec les grandes formes de gamelan généralement connues.
15. South Sulawesi Strings. SF CD 40 442, 1997, 12 plages, enregistrements 1996, notice, 28 p., anglais, cartes, 4 photos.	Bugis Makassar Kajang Mandar Toraja	**Cordophones de l'île de Sulawesi** Le disque présente de brillantes pièces pour duo de violon, trio de luths *kacapi* et chant avec luth *gambus* ou cithare à touches *mandaleone*. Sélection de récits chantés professionnels et de chants dans cinq groupes de Sulawesi Sud.

Lieu et titre	Populations	Resumé
16. Music from the Southeast: Sumbawa, Sumba, Timor. SFW CD 40 443, 1999, 15 plages, enregistrements 1997, notice, 28 p., anglais, cartes, 7 photos.	Bima Sumba TIMOR: Meto Tetun Bunaq	**Iles du sud-est** Ce volume regroupe des musiques très différentes, issues d'une des régions les plus pauvres d'Indonésie. Les musiques mettent en évidence une ligne de partage musical et religieux opposant l'ouest islamisé à l'est traditionnel et/ou christianisé. Violon et chant alterné; luth à deux cordes; ensemble de gongs; ensemble à cordes (guitare, violon) et voix d'homme.
17. Kalimantan: Dayak Ritual and Festival Music. SFW CD 40 444, 1998, 24 plages, enregistrements 1995-1996, notice, 28 p., anglais, cartes, 4 photos.	Kayan Kenyah Benuaq Dusun Deyah Kanayatn Jelai Ot Danum	**Fêtes à Kalimantan (Ile de Bornéo)** Ce second album sur Kalimantan présente les musiques de sept groupes Dayak, issus de trois provinces (sur quatre). Beaucoup de pièces pour ensembles de gongs, quelques chœurs mixtes et un extrait de musique d'un rituel de guérison chez les Ot Danum, le tout présentant une unité esthétique commune à l'ensemble de l'île.
18. Sulawesi: Festivals, funerals and works. SFW CD 40 445, 1999, 13 plages, enregistrements 1996-1997, notice, 32 p., anglais, cartes, 4 photos.	Makassar Kajang Toraja Uma Mongondow Tombulu Tontemboan	**Fêtes sur l'île Sulawesi** Le disque présente les musiques de trois des quatre provinces de l'île de Sulawesi. La sélection offre une variété de textures chorales (homophonie, polyphonie sur bourdon, contrepoint) ainsi que trois types de musique instrumentale chez les Makassar, Kajang et Bolaang Mongondow.
19. Music of Maluku: Halmahera, Buru, Kei. SFW CD 40 476, 1999, 19 plages, enregistrements 1997, notice, 32 p., anglais, cartes, 6 photos.	HALMAHERA: Makian (Taba, Moi) BURU KEI: Evav	**Iles Moluques** Musiques de trois îles des Moluques: Halmahera au Nord, Buru au centre, Kei Besar au sud. Ce disque, plus hétérogène que les autres, présente une variété d'ensemble différents, souvent islamisés.
20. Indonesian Guitars. SFW CD 40 447, 1999, 13 plages, enregistrements 1996-1997, notice, 32 p., anglais, cartes, 6 photos.	Mandar, Abung Palembang- Bugis Mandar Meto Sumba	**Indonésie: guitares** Répliques musicales indonésiennes de la guitare européenne. L'unité du disque repose sur la délicatesse des pièces intimistes et légèrement mélancoliques. Alors que dans certaines régions (Sumatra Sud, Lampung, Sulawesi Sud), sur l'instrument standard se sont développés des répertoires de mélodies locales, ailleurs (Sumba, Timor), des instruments artisanaux jouent dans leur propre langage musical.

C'est en collaboration avec la Fondation Ford et le MSPI (*Masyarakat Seni Pertujungkan Indonesia*)[2] que Philip Yampolsky a réalisé un travail incomparable: une anthologie des musiques traditionnelles d'Indonésie à la fin du XX^{e} siècle. Les enregistrements de terrain, faits entre 1990 et 1997, dans vingt-deux provinces d'Indonésie, ont donné lieu à vingt volumes édités en l'espace de dix ans. Sachant que l'Indonésie est peuplée de plus de deux cent dix millions de personnes de religions variées, parlant plus de trois cent cinquante langues, réparties dans une vingtaine d'îles, on peut évaluer l'ampleur de la tâche. En collaboration avec plusieurs équipes indonésiennes, Philip Yampolsky, dont l'histoire d'amour avec les musiques d'Indonésie débuta dans les années 1970, a enregistré, choisi et documenté pour nous et pour les Indonésiens – car la série est aussi éditée en indonésien – une variété de répertoires musicaux dans des CD audio d'une densité esthétique inouïe, accompagnés d'une documentation dont la qualité surpasse l'ensemble des productions discographiques actuelles et passées. Depuis Jaap Kunst[3], personne n'avait osé brosser un tableau musical de l'archipel.

Ambitions de l'anthologie

Tout d'abord, l'idée de cette anthologie est claire: décentraliser. Les traditions musicales de Java et Bali ont depuis longtemps mis à l'ombre le reste de l'Indonésie. Cette surreprésentation discographique est telle que dans les bacs des commerçants ou des discothèques de prêt, les seuls casiers «Bali» et «Java» font encore souvent oublier aux auditeurs l'appartenance de ces îles à l'Indonésie[4]. Pour pallier ce déséquilibre, cette anthologie privilégie la représentation régionale en valorisant des formes musicales peu connues bien que pratiquées aujourd'hui dans les différentes îles de l'archipel. Ainsi, de l'anthologie ont été exclues les traditions déjà connues du public occidental, tels l'exquise tradition vocale soundanaise de Java Ouest (*kecapi suling* et *tembang Sunda)* ou les brillants et célèbres gamelans javanais et balinais (Swietlik 1997).

Ensuite, l'ambition de l'anthologie est de représenter un tout, un ensemble politique, culturel et linguistique; or, dévoiler la musique de plus de 210 millions d'Indonésiens de manière exhaustive relève d'une mission quasi impossible, et Philip Yampolsky le sait pertinemment. C'est pourquoi il insiste, tout au long des

---

2 MSPI désigne «l'Association sur les Arts Indonésiens de la Représentation». Dirigée par le très dynamique Endo Suanda, son siège est à Bandung (mspi@indo.net.id).

3 Cf. Jaap Kunst 1942, 1949, 1994.

4 Rappelons que Java et Bali représentent 7 % du territoire indonésien et réunissent pourtant les 2/3 de la population indonésienne. Outre cette disproportion démographique, on peut se rendre compte du déséquilibre discographique cette fois en consultant la *Discographie de l'Asie du Sud-Est*, Paris, Afrase, 1997, établie par Alain Swietlik.

albums, sur le caractère introductif de cette série[5]. De nombreuses populations ont dû nécessairement être laissées de côté, et quantité de formes telles les épopées chantées, les musiques pour la danse et le théâtre dont l'intérêt premier ne réside pas dans le sonore ont été exclues. Cependant, en vingt disques, l'auteur a su dévoiler un échantillon représentatif des traditions musicales d'Indonésie[6].

En dépit de la modestie de l'ethnomusicologue, la taille et la qualité de l'investigation sont telles qu'elles portent ce travail à la pointe des oeuvres discographiques ethnomusicologiques jamais réalisées : aucune anthologie ne présente la diversité musicale d'un si grand pays avec tant de rigueur documentaire, tant de souci esthétique et tant de sources de terrain. Malheureusement, pour des raisons économiques, les vingt disques ne sont pas présentés en coffret, ce qui aurait permis une meilleure mise en valeur du travail effectué[7].

A quel public s'adresse cette anthologie ? Destinés non pas aux spécialistes, mais à l'amateur – l'*open minded non specialist listener* –, ces enregistrements visent, selon Yampolsky, à représenter les musiques d'Indonésie de manière à impressionner les auditeurs («*the series had to be impressive*»), de quelque manière que ce soit, sur le plan esthétique en tout cas[8], en veillant avant tout au plaisir de l'oreille. Mais cette série concerne aussi universitaires et chercheurs qui souhaiteraient en savoir plus sur des traditions inconnues du grand public, telles ces diaphonies à la seconde dont Kunst avait déjà souligné la parenté avec les Balkans[9] ; c'est chose faite : on dispose maintenant d'exemples sonores magnifiques de ces chants.

Des classifications diversifiées

Le parti adopté est de représenter l'Indonésie comme un tout. Pour ce faire, Yampolsky a d'abord suivi le découpage géographique de l'archipel indonésien en respectant les grandes îles déjà connues : Sumatra, Java, Kalimantan, Sulawesi, les petites îles de la Sonde (Sumbawa, Sumba, Timor), les Moluques et l'Irian Jaya –, afin, dit-il, de faire le portrait non pas d'une unité culturelle mais d'une unité politique. Rappelons que l'île de Bali n'est pas représentée dans cette anthologie, étant donnée la quantité de publications disponibles.

---

5 Dans le texte d'introduction de chaque volume, on trouve cette phrase pleine d'humilité : *Much of our work is introductory and exploratory. Accurate histories of the genre we have recorded do no yet exist and perhaps never will; studies of their distribution and variation from place to place have not yet been done.*

6 *Necessarily, our coverage is representative rather than comprehensive : every genre we include stands for a number of others*, volume 12.

7 Cette série reste quasiment introuvable en France : les bacs des grands magasins de disques ne présentent en général que deux ou trois volumes de l'ensemble qui, faute d'acheteurs, sont renvoyés au diffuseur après trois mois en rayon.

8 Les expressions en italique sont issues d'un entretien avec Philip Yampolsky le 8 mai 2000 à Jakarta.

9 Kunst 1954.

Chaque disque présente une unité de lieu, sauf les volumes 14 et 20[10]. L'Ouest indonésien (Java et Sumatra) est deux fois plus présent que le reste puisque quatre disques sont consacrés à Java (vols 1, 2, 3, 5) et cinq à Sumatra (vols 4, 6, 7, 11, 12). Les îles de Flores, Sulawesi et Bornéo sont chacune représentées par deux volumes tandis que les îles Moluques, Irian Jaya et les îles du Sud-Est n'ont droit qu'à un seul volume pour chaque groupe d'îles. C'est seulement dans les derniers volumes que des sous-classements ont été introduits au sein d'unités régionales, par le regroupement de musiques non plus seulement par régions mais par instruments ou par occasions (vols. 13, 15, 17, 18, 20), et une fois seulement par critère religieux et linguistique (tel le vol. 11 consacré aux musiques melayu). Les disques de la série, qui ne sont donc pas organisés selon un seul principe, présentent chacun différents types d'unités : unité géographique[11], unité musicale reposant soit sur une forme[12], soit sur un type d'instrument[13], unité ethnique (sans que les titres de disque le laissent paraître)[14], unité sociale[15], unité culturelle[16], enfin unité écologique[17]. Si certains disques explorent les musiques d'une seule île[18], d'autres explorent celles d'un groupe d'îles appartenant à la même zone géographique mais pas nécessairement à la même aire culturelle[19].

La pluralité des principes d'organisation peut être appréciable, au sens où cette anthologie n'induit aucune rigidité catégorique, aucun systématisme, aucun étiquetage. Les musiques ne sont pas mises dans un moule classificatoire qui nivellerait l'ensemble. Consacré à l'Est indonésien, le volume 16 mélange des cultures très variées des îles de Sumbawa, Sumba et Timor, des îles proches géographiquement mais très différentes culturellement. Regrouper ces cultures musicales dans un même disque entraîne l'auditeur à considérer la diversité musico-religieuse de cette aire géographique islamisée à l'Ouest et christianisée à l'Est, partition bien soulignée par Yampolsky.

Cependant, pour le néophyte, la disparité des principes d'organisation peut rendre confuse la compréhension de l'ensemble. L'anthologie présente une telle quantité de répertoires différents qu'on peine à percevoir un ordre quelconque. L'ethnomusicologue s'en explique : il cherche précisément à rendre compte de cette formidable diversité de formes musicales et se refuse à faire des monographies[20].

---

10 Le volume 14 regroupe différentes formes de gamelan et de wayang peu connues. Le volume 20 présente des pièces pour « guitares » de l'ensemble de l'Indonésie.

11 Les volumes 4, 16 et 19 sont organisés sur le seul critère géographique. Le volume 4 par exemple réunit les musiques de Sumatra Nord, issues des populations Toba, Karo et Nias.

12 Vols 1, 2, 6, 14.

13 Les volumes 13, 15 et 20 sont organisés autour d'un critère organologique : ils regroupent des instruments de même famille – cordes de Kalimantan, cordes de Sulawesi et guitares d'Indonésie.

14 Le volume 3 présente les musiques des métis Chinois (*Peranakan*) et des Bataves (Betawi) des faubourgs de Jakarta. Le volume 6 présente les musiques du groupe Minangkabau de Sumatra.

15 Les volumes 17 et 18 sont consacrés aux musiques de fêtes et de rituels.

16 Le volume 11 est consacré à la culture Melayu, de langue malaise et de religion musulmane.

17 Le voume 7 présente les musiques des sociétés forestières de Sumatra.

18 Vols 8, 9, 12, 13, 15, 17, 18.

19 Vols 4, 16, 19.

20 « *What we are producing here is sound recordings, not ethnographic monographs* », vol. 17, p. 5.

Son idée est de dresser une vue d'ensemble qui permette de saisir les différents langages musicaux (*musical idioms*) d'Indonésie. A des généralisations hâtives, Yampolsky préfère les observations de détails et laisse à l'auditeur le soin de réfléchir, de comparer et de relier ce qui est comparable.

Les disques les plus réussis le sont précisément grâce à l'approche comparatiste. En regroupant les musiques non plus seulement par région mais aussi par instruments ou par occasions (vols. 13, 15, 17, 18, 20), les disques gagnent en unité musicale et ethnologique et reflètent, simplement grâce à la musique, de vastes unités locales indépendantes des frontières identitaires fondées sur la langue et la religion. L'auteur veut montrer à quel point les esthétiques musicales ne dépendent pas nécessairement de critères linguistiques[21].

Une variété de répertoires explorés

A la fois esthète et curieux, dans une exploration inlassable, Yampolsky sélectionne pour l'auditeur des répertoires extrêmement divers, pour la plupart inconnus, inouïs[22]: narrations chantées accompagnées par un ou deux instruments (vols. 3, 6, 15, 19); chants solistes accompagnés, alternés ou non (vols. 3, 15, 16, 20); musiques intimistes (vols. 7, 8, 19); choeurs à plusieurs voix, à l'unisson (vols. 4, 12, 19, 16, 18), à deux parties vocales (vols. 8, 9, 17, 18), à trois parties vocales (vol. 8), en contrepoint (vols. 9, 18), en hétérophonie (vols. 17, 19, 10), en antiphonie chez les Toraja (vol. 18) et à Timor (vol. 16); carillons de gongs (vols. 7, 8, 12, 17, 18, 19); gamelan et musiques de théâtre (vol. 5, 14); musiques de la culture melayu (vols. 7, 11, 13); musiques d'arts martiaux (vol. 7); musiques de guérison chamanique (vols. 7, 17) surtout instrumentales; musique séculière d'influence musulmane (vols. 11, 12, 13, 15, 18); musiques d'influence chinoise (vol. 3) ou européenne avec répertoires et fanfares hybrides (vols. 2, 3, 5) et chœurs christianisés d'Irian Jaya (vol. 10).

Des choix esthétiques déterminants

Les exemples visent à rendre compte des musiques dans leur intégrité, de la meilleure manière possible, tant techniquement qu'esthétiquement. Techniquement d'abord, bien que tous les enregistrements aient été faits sur le terrain, ils présentent une clarté inaccoutumée, liée au choix de l'éditeur d'effacer autant que

21 Le *kolintang*, carillon de gongs bulbés disposés en un ou deux rangs sur un cadre, est joué de Bornéo à Sumatra à Java à Bali et semble indépendant des partitions linguistiques; de la même façon, à Florès, la musique la plus pratiquée est surtout vocale.

22 J'emprunte les classifications suivantes à Philip Yampolsky lui-même (communication personnelle).

possible les sons contextuels (ambiance, conversation, chiens, poulets, motos...)[23]. Cette clarté pourra en gêner certains et en contenter d'autres. Le choix du musicologue prime ici sur celui de l'ethnologue.

De plus, Yampolsky a honoré le temps musical en préférant l'unité artistique à l'exhaustivité. Il a su éviter le disque «pot pourri» constitué d'une quantité d'exemples aussi vite entendus qu'oubliés, échantillons utiles à la documentation mais ne permettant pas de pénétrer une esthétique musicale. Chaque album propose au contraire seulement trois ou quatre répertoires, qui peuvent être écoutés dans la durée. Les compositions longues, illustrant plusieurs styles différents et variés, ont été privilégiées. Réaliser des disques équilibrés et homogènes, tel a été le désir de l'auteur. Dans un album seulement, une musique populaire est présentée dans une longueur inaccoutumée (vol. 1: *gandrung banyuwangi*): une nuit de musique est réduite en un seul disque représentant une longue séquence jouée par un même groupe. A l'inverse, constitué de musiques disparates, le volume 19 les îles Moluques est le seul auquel cette unité fait défaut.

Enfin, dans la plupart des disques, on devine la sensibilité de l'ethnomusicologue, son acuité musicale très fine, mélancolique, intériorisée. La plupart des exemples, souvent touchants par leur beauté, manifestent une gravité élégante, dépouillée, une profonde densité esthétique – en particulier les volumes consacrés à Flores (vols 8 et 9), à Sulawesi (vols 15, 18), aux petites îles de l'Est (vol. 16), aux musiques pour danseuse de Java (vol. 1), aux musiques pour cordes de l'île de Bornéo (vol. 13).

Des notices riches et rigoureuses

«*I try to give people a start on the music, not produce the last word*», dit l'auteur. Chacun des volumes est accompagné d'une notice très soignée et extrêmement détaillée, de vingt-cinq à trente-deux pages en anglais, rigoureusement référencée, bien construite et présentant des problématiques musicologiques dans lesquelles le collecteur s'investit avec humilité[24]. Pleines d'intelligence analytique, ces notices offrent une quantité de nouvelles définitions, de termes musicologiques précis et minutieusement choisis, de spéculations pertinentes proposées sans jamais être assénées. On y trouve non seulement des informations claires et fouillées de nature historique et sociale, mais aussi et surtout des analyses musicologiques de pointe, intelligibles et accessibles.

---

23 Quelques pièces sont enregistrées lors de rituels: par exemple, à Mentawai (vol. 7) et à Kalimantan (vol. 17), lors de rituels de guérison, à Timor, pour un rituel de consécration de maison (vol. 16).

24 A chaque volume, l'auteur rappelle les limites de son entreprise «*our presentations and commentaries cannot presume to be definitive; instead they should be taken as initial forays into uncharted territory*», «*once again, we remind the reader that the information available is incomplete and sketchy*» (vol. 19).

L'honnêteté de l'auteur le conduit à ne pas taire ses doutes, à préciser sa parole, en ne la tenant jamais pour le mot de la fin, à justifier les limites de ses choix. De plus, il décrit les conditions d'enregistrement – ce qui est plutôt nouveau dans une notice de disque – et on l'imagine avec ses 150 kg de matériel, à pied, à la recherche de musiques encore pratiquées, fuyant toute collaboration avec le gouvernement. On mesure là tout son acharnement à découvrir des musiques originelles, sa ténacité au terrain (je pense à son arrivée sur l'île de Buru aux Moluques ou dans les montagnes du centre de Célèbes chez les Uma) et surtout l'aménité dont il fait preuve avec les musiciens. Enfin, le récit des conditions de terrain influe sur l'écoute des musiques : si on sait la difficulté avec laquelle un enregistrement a été fait, soit par la difficulté d'accès, soit par sa raréfaction, alors notre oreille, plus indulgente, trouve attachante la fragilité de certains exemples.

Étant donné le manque de place, aucune transcription musicale ni aucune translittération ni traduction des textes chantés n'ont pu être insérées dans les notices, cependant, les textes de chant transcrits et quelquefois traduits ainsi que des corrections et des références supplémentaires sont désormais accessibles sur le site internet <www.si.edu/ folkways/Indonesia/indonesia.htm>.

Cette série n'a cessé de s'enrichir au fur et à mesure des albums, tant sur le plan du graphisme que sur celui du contenu. La présentation s'est progressivement améliorée tout en conservant une même ligne éditoriale[25]. L'indexation se perfectionne elle aussi de volume en volume. Au début, tant les répertoires que les titres de pièces sont en langue vernaculaire, ce qui n'aide en rien l'auditeur occidental. Puis, dans les volumes suivants, quelques points de repères apparaissent, tels des noms de lieux («*Wayang Sasak* from Lombok» – encore faut-il savoir que Lombok est une île), des noms de groupes ethniques «*Music of the Karo*» (vol. 4) puis à partir du volume 7, une brève précision d'ordre musicologique apposée derrière les titres de plages indique la composition instrumentale (ex : *xylophone and gong-row music of the Petalangan*, vol. 7) ou le contexte social (*ritual and dance music*, vol. 7), enfin, à partir du volume 8, il est fait mention de la nature musicale de chaque plage (*men's chorus* ; *men's chorus with drums* ; *gongs and drums* ; *mixed duets*).

---

25 Pour les premiers disques de la série (vol. 1 à 6), les commentaires devaient être courts car il était prévu de les éditer ensuite en cassettes pour les indonésiens. Or comme les ventes de cassettes furent un échec, la Smithsonian décida d'en arrêter la production, ce qui permit à l'auteur de rallonger ses commentaires dans des notices de plus en plus longues (les notices des trois derniers volumes sont de 32 pages).

Quelques réserves

Ma première réserve a déjà été formulée plus haut: Pourquoi l'Ouest indonésien est-il nettement privilégié par rapport à l'Est? On sait combien Yampolsky avait à cœur de rétablir un équilibre régional pour évoquer plus équitablement les régions d'Indonésie, or la série produit au fond un nouveau type de déséquilibre.

Il en résulte que certaines régions ont été inévitablement sous représentées, tels par exemple l'Irian Jaya, les îles de Timor et Roti. Peu de bons enregistrements finement documentés existent sur l'Irian Jaya, excepté le travail exceptionnel d'Artur Simon (1993) et la récente publication sur les Dani (Pétrequin & Weller 2001). L'extrême variété de groupes linguistiques papous et non pas austronésiens comme dans la majeure partie de l'Indonésie laisse entrevoir la richesse des traditions musicales. Cependant, l'Irian Jaya n'est figuré dans la série que par la seule petite île de Biak (vol. 10), dont il est mentionné que ses chants n'ont quasiment aucun lien avec le reste de l'Irian Jaya et que sa musique témoigne des changements liés aux influences extérieures. C'est ici le temps qui a manqué à Yampolsky pour mener une enquête approfondie sur l'ensemble de cette aire, il est vrai, fort complexe.

Autre réserve, certains instruments sont malheureusement absents de la série, telle la fameuse cithare tubulaire que les Austronésiens auraient emporté avec eux jusqu'à Madagascar.

Si on considère à présent l'organisation des volumes, on peut regretter, en particulier pour les premiers albums, une certaine absence de cohérence. Après trois volumes sur Java, un volume concerne Sumatra, puis le suivant revient à Java, puis celui d'après à Sumatra de nouveau. Et les volumes 11 et 12 reviendront encore sur Sumatra. Les derniers volumes au contraire semblent mieux organisés. Un meilleur ordonnancement des disques aurait été souhaitable.

Il manque à l'ensemble une introduction qui expliquerait la logique de la suite, l'ordre des volumes – bien que l'auteur s'en explique dans quelques notices seulement[26]. Malgré leur caractère littéraire, certains titres (vols. 1, 6, 7) manquent de clarté[27]. Enfin, les photos de couverture qui suggèrent rarement la grâce du geste musical ont été négligées. Hormis dans trois volumes, elles ne sont quasiment jamais référencées, fait vraiment regrettable étant donné le soin extrême accordé au reste et l'importance de l'iconographie pour l'ethnomusicologie.

---

26 Il justifie par exemple le choix d'insérer de la musique melayu dans plusieurs disques: si la musique de l'aire culturelle Melayu apparaît dans le volume 7 (*Music from the forests of Riau and Mentawai*) puis dans le volume 11 (*Melayu music of Sumatra and the Riau islands*), c'est que le premier présente les musiques rituelles et privées des Musulmans syncrétiques de l'intérieur de Sumatra alors que le second présente des formes musicales Melayu ayant une aire de diffusion beaucoup plus large.

27 Par exemple, *Night Music of West Sumatra* (volume 6) désigne en fait les musiques des Minangkabau de Sumatra qui sont jouées à la nuit tombée, pourquoi ne pas avoir tout simplement indiqué «Musiques nocturnes des Minangkabau de l'île de Sumatra»? Dans le vol. 7 (*Music from the forests of Riau and Mentawai*), le nom de l'île concernée, Sumatra, n'est pas même donné en titre, ni sur le recto ni sur le verso de la couverture.

Musiques, frontières et nations

Sur le plan de la musicologie régionale, cette série constitue une mine documentaire inestimable qui explore tout autant les musiques austronésiennes que celles ayant subi l'influence de l'islam, du christianisme et de l'Occident moderne ; la série présente également une variété d'instruments soigneusement décrits selon la terminologie appropriée. Les apports analytiques proprement musicologiques sont variés : échelles, modes, structures mélodique et harmonique, prosodie, rythmes, mètres, catégories musicales, organologie, styles, techniques polyphoniques ; rien n'est laissé au hasard. On y trouve aussi de nombreux éclaircissements sur des notions parfois confuses, telle par exemple la distinction entre gamelan et ensemble de gongs (*gong row* ou *gong chime*)[28]. Plus généralement, le projet même de cette anthologie ne peut que déboucher sur une ethnomusicologie comparée des musiques d'Indonésie, œuvre que son auteur devrait parachever par un ouvrage de synthèse, complété par un glossaire, des indexs et une mise en perspective des langages musicaux dans une cartographie appropriée.

En plus de sa contribution au savoir universel, cet ensemble de disques témoigne d'un engagement politique profitable aux Indonésiens eux-mêmes. D'abord, par le choix même des musiques, ces disques constituent un manifeste pour l'authenticité : on y décèle des formes non encore influencées par l'indonésianisation, en marge du mouvement d'édulcoration qui s'est joué ces dernières années à travers les pressions du gouvernement, de l'industrie du disque, de la télévision et des figures religieuses afin que les musiciens « améliorent » leur musique selon différents critères (Yampolsky 1995). En outre, réaliser cette série avec un collaborateur indonésien (le MSPI) impliquait l'idée de former des ethnomusicologues locaux au terrain, ce qui a été fait, et l'auteur n'a jamais omis de leur rendre hommage.

Enfin, en tentant de représenter l'Indonésie « équitablement » et autrement que par ses grandes ethnies, cette série fait l'effort de rétablir la reconnaissance réciproque de l'ensemble des régions. L'idée de grouper des musiques par la seule unité géographique induit une prise en considération de la diversité culturelle et religieuse de l'ensemble. Par exemple, le volume 4 (*Music of Nias and North Sumatra : Hoho, Gendang Karo, Gondang Toba*) présente conjointement et sur le même plan des musiques d'une même région (le nord de Sumatra) mais de deux groupes linguistiques différents et de popularité inégale ; il regroupe les musiques vocales de l'île de Nias avec celles des ensembles instrumentaux des Toba et Karo, du groupe linguistique Batak par ailleurs connu pour sa musique. Selon Yampolsky, ce groupement oblige les Batak à reconnaître l'identité musicale de leurs voisins.

« Espérer stimuler un dialogue entre les différentes régions, les différentes îles, les différents groupes religieux et ethniques, les différentes cultures et les dif-

---

28 Sa définition, trop longue pour être citée ici, est donnée dans le volume 14, puis corrigée sur le site internet <www.si.edu/folkways/Indonesia/indonesia.htm>.

férentes strates économiques de la société indonésiennes» : tel est le souhait manifesté par les réalisateurs de cette série dans la préface de l'édition indonésienne[29]. «Si les Indonésiens veulent vivre ensemble sereinement, il faut qu'ils acceptent leurs propres différences en les reconnaissant dans les limites géographiques décidées pour des raisons politiques», dit l'auteur qui a voulu ainsi briser les majorités écrasantes en disant aux Indonésiens : «une unité politique avec ses frontières musicales, c'est ce que vous avez. L'Indonésie n'est pas homogène, acceptez-le et célébrez-le». L'espoir d'établir une société démocratique et vraiment plurielle vient au bon moment, quand on sait la crise politique majeure que subit l'Indonésie actuellement.

Dix volumes sont déjà publiés dans l'édition indonésienne de cette série. Que ces enregistrements touchent les étudiants, qu'ils puissent être utilisés comme matière dans les cours d'ethnomusicologie – qui n'existent pas encore -, tel est le souhait de Yampolsky et Endo Suanda, qui pensent rendre accessibles ces disques dans les écoles et les universités. L'énergique et décidé Endo Suanda entreprend de développer l'ethnomusicologie en Indonésie par une pression sur le gouvernement pour que des classes de musique se créent[30].

Il faut enfin souligner l'immense optimisme qui ressort de ces vingt disques, optimisme que l'auteur manifeste, aux côtés de ses collaborateurs, pour maintenir et faire vivre les traditions qui ont résisté jusqu'à aujourd'hui aux exigences externes de modernisation.

Cartographie musicale du monde indonésien

Étant donnée la taille de l'archipel indonésien, sa fragmentation géographique, linguistique et historique, peut-on déceler une ou des unité(s) musicale(s) en Indonésie qui permettraient de cartographier ce pays sur un plan musical ? Cette série de vingt disques fournit de nombreux éléments de réponse. On peut distinguer, en Indonésie, quatre ensembles :

1. Le fonds indigène, les cultures dans lesquelles la composante austronésienne[31] est restée dominante (à l'intérieur des terres, dans les montagnes) : la musique y est souvent chantée collectivement (comme à Sulawesi Sud et Centre,

---

29 Dans la préface, on trouve aussi ce souhait : *A basic aim of the series is to increase respect, both inside and outside Indonesia, for the richness and diversity of Indonesia's music and thus, ultimately, for the cultures and peoples that have created that music,* issu de la préface à l'édition indonésienne MSPI 2000.

30 Rappelons que, dès 1982, Yampolsky met en place un des premiers centres d'études d'ethnomusicologie à Medan, sur l'île de Sumatra.

31 Autrefois connue sous le nom de malayo-polynésienne, la famille austronésienne regroupe des populations issues d'une même famille de peuplement et possédant notamment les mêmes structures linguistiques (Bellwood, Fox, Tryon 1995). Elle s'est répandue, –4000 av J.-C., depuis Taiwan et a peuplé la totalité de l'Insulinde et la majeure partie de l'espace indo-pacifique de Madagascar à l'île de Pâques.

dans les petites îles de la Sonde), ou bien encore dominée par des orchestres d'idiophones accordés (ensemble de xylophones, de bambou pilonnés ou frappés sur le sol, de gongs et tambours, à Kalimantan, Sumatra, Sulawesi, dans l'Est), ou encore constituée de chants intimistes accompagnés par un instrument peu sonore (flûtes droites, cithare tubulaire ou sur bâton, orgue à bouche, guimbarde...). Dans ces cultures insulindiennes, le «luth bateau», très répandu, doit peut-être son origine à la civilisation indienne, étant donnée la diffusion du terme sanscrit *kaccapi vina* («luth») et ses dérivés en Insulinde (*kacapi, katapi, kecapi, sapeh*[32]...)

2. Les musiques des cultures indianisées de Java et Bali, de certaines parties de Sumatra et du sud de Bornéo, représentées par les gamelans et les différents arts de la scène: théâtre d'ombre *wayang*, danse masquée *topeng*, par le chant *macapat*, et peut-être par la danse *ronggeng*.

3. Sur les côtes, points de parcours commerciaux, et dans les plaines intérieures, une musique islamisée – chœurs dévotionnels masculins ou féminins accompagnés ou non par des percussions (dont souvent un tambour sur cadre *rebana*), chant soliste accompagné au luth *gambus* (du yéménite *qanbuz*), emprunts instrumentaux arabes (hautbois *sarunai*, vièle à pique *rebab*)[33]. Alors qu'une strate présente une couleur fortement «melayu» (à Sumatra, sur les côtes de Kalimantan[34], sur la côte nord de Java et à Halmahera), l'autre contient des musiques où l'influence musulmane est moins forte et en tout cas souvent mélangée avec le style local (dans l'est de l'Indonésie, à Sulawesi, dans les petites îles de la Sonde).

4. Une strate de musique chrétienne et occidentale qui parfois interagit avec la strate musicale indigène.

La prise en compte de ces ensembles ainsi définis devra aider à reconstituer l'image du puzzle musical dont les pièces nous sont offertes dans ce trésor documentaire et esthétique.

DANA RAPPOPORT

Références

BELLWOOD Peter, James FOX, Darrell TRYON (eds)
1995 *The Austronesians: historical and comparative perspectives.* Canberra: Research School of Pacific and Asian Studies, The Australian National University.

KUNST Jaap
1942 *Music in Flores. A Study of the Vocal and Instrumental Music among the Tribes Living in Flores.* Leyde: E.J. Brill, International Archiv für Ethnographie.

32 Le terme *balikan* qui désigne le luth à deux cordes des Dayak Taman est une des rares exceptions à la diffusion du terme sanscrit *kaccapi* en Indonésie.

33 L'origine arabe de la vièle à pique est plausible pour la diffusion du terme *rebab* mais pas nécessairement pour l'instrument même qui apparaît de façon résiduelle dans les cultures non islamisées d'Indonésie, tel par exemple le *geso'-geso'* toraja à Sulawesi.

34 Kalimantan est le nom donné à la partie indonésienne de l'île de Bornéo.

1949 *The Cultural Background of Indonesian Music.* Amsterdam: Indisch Instituut.

1960 [1954] *Cultural Relation between the Balkans and Indonesia,* 2nd ed. Amsterdam: Royal Tropical Institute, Mededeling 107.

1967 [1931] *Music in New Guinea.* 's-Gravenhage: M. Nijhoff.

1994 *Indonesian Music and Dance: Traditional Music and its Interaction with the West.* Amsterdam: Royal Tropical Institute.

PETREQUIN Anne-Marie et Pierre & Olivier WELLER
2001 *Les Dani de Nouvelle-Guinée.* 4 CD en 2 volumes, Paris, Nordsud music, CDNS 1101/2 CDNS 1102/2. Enregistrements, textes, photos et production: Anne-Marie et Pierre Pétrequin et Olivier Weller, notice en français (18 p.), 26 photos couleur, carte couleur.

SIMON Artur
1993 *Musik aus dem Bergland West-Neuguineas (Irian Jaya) – Music from the Mountainous Region of Western New Guinea (Irian Jaya).* 6 CD, livret de 176 p. en allemand et en anglais. Berlin: Museum Collection Berlin, CD20, vol.1, vol.2.

SWIETLIK Alain
1997 *Discographie de l'Asie du Sud-Est.* Paris: Afrase.

YAMPOLSKY Philip
1987 *Lokananta: a Discography of the National Recording Company of Indonesia 1957-1985.* Madison: University of Wisconsin, Center for Southeast Asian Studies.

1995 «Forces for Change in the Regional Performing Arts of Indonesia», *Bijdragen,* 151-IV: 700-725.

s.p. «Indonesia: Popular Music»; «Indonesia: Instruments», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan.

⊙

UNE RÉÉDITION DE MUSIQUE JAPONAISE

Walzenaufnahmen japanischer Musik 1901-1913 / Wax Cylinder Recordings of Japanese Music

Enregistré entre 1901 et 1913 par Abraham & Hornbostel, Fischer, Walter & Werkmeister. Notice bilingue allemand/anglais de 96 pages de Susanne Ziegler, 11 photographies en noir et blanc, transcriptions musicales. 1 CD Berliner Phonogram-Archiv. Historische Klangdokumente 1/Historical Sound Documents BPhA-WA 1.

On ne peut que saluer l'entreprise du Berlin Phonogram Archiv qui inaugure, avec ces enregistrements japonais des deux premières décades du XX^{e} siècle, une série de rééditions en CD de sa riche collection qui compte plus de 30 000 cylindres ainsi que des enregistrements sur d'autres supports, effectués entre 1893 et 1954.

En ce qui concerne la présente réédition, seule une pièce avait été rééditée dans un coffret de deux microsillons (*The Demonstration Collection of E. M. von*

1949 *The Cultural Background of Indonesian Music.* Amsterdam: Indisch Instituut.

1960 [1954] *Cultural Relation between the Balkans and Indonesia,* 2nd ed. Amsterdam: Royal Tropical Institute, Mededeling 107.

1967 [1931] *Music in New Guinea.* 's-Gravenhage: M. Nijhoff.

1994 *Indonesian Music and Dance: Traditional Music and its Interaction with the West.* Amsterdam: Royal Tropical Institute.

PETREQUIN Anne-Marie et Pierre & Olivier WELLER
2001 *Les Dani de Nouvelle-Guinée.* 4 CD en 2 volumes, Paris, Nordsud music, CDNS 1101/2 CDNS 1102/2. Enregistrements, textes, photos et production: Anne-Marie et Pierre Pétrequin et Olivier Weller, notice en français (18 p.), 26 photos couleur, carte couleur.

SIMON Artur
1993 *Musik aus dem Bergland West-Neuguineas (Irian Jaya) – Music from the Mountainous Region of Western New Guinea (Irian Jaya).* 6 CD, livret de 176 p. en allemand et en anglais. Berlin: Museum Collection Berlin, CD20, vol.1, vol.2.

SWIETLIK Alain
1997 *Discographie de l'Asie du Sud-Est.* Paris: Afrase.

YAMPOLSKY Philip
1987 *Lokananta: a Discography of the National Recording Company of Indonesia 1957-1985.* Madison: University of Wisconsin, Center for Southeast Asian Studies.

1995 «Forces for Change in the Regional Performing Arts of Indonesia», *Bijdragen,* 151-IV: 700-725.

s.p. «Indonesia: Popular Music»; «Indonesia: Instruments», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan.

⊙

UNE RÉÉDITION DE MUSIQUE JAPONAISE

Walzenaufnahmen japanischer Musik 1901-1913 / Wax Cylinder Recordings of Japanese Music

Enregistré entre 1901 et 1913 par Abraham & Hornbostel, Fischer, Walter & Werkmeister. Notice bilingue allemand/anglais de 96 pages de Susanne Ziegler, 11 photographies en noir et blanc, transcriptions musicales. 1 CD Berliner Phonogram-Archiv. Historische Klangdokumente 1/Historical Sound Documents BPhA-WA 1.

On ne peut que saluer l'entreprise du Berlin Phonogram Archiv qui inaugure, avec ces enregistrements japonais des deux premières décades du XX^{e} siècle, une série de rééditions en CD de sa riche collection qui compte plus de 30 000 cylindres ainsi que des enregistrements sur d'autres supports, effectués entre 1893 et 1954.

En ce qui concerne la présente réédition, seule une pièce avait été rééditée dans un coffret de deux microsillons (*The Demonstration Collection of E. M. von*

Hornbostel and the Berlin Phonogram-Archiv, Ethnic Folkways Library FE 4175). La comparaison entre les deux enregistrements de cette pièce pour *shamisen* – dont le titre est transcrit «*Osazuma*» pour la plage 3 du disque 1 du microsillon et «*ōzatsuma*» pour la plage 3 du CD – permet d'ailleurs de constater l'excellent travail accompli sur le son, même si celui-ci pose tout de même bien des problèmes d'écoute dans certains morceaux.

Les quatre premières plages ont été enregistrées à Berlin en 1901, lors d'une tournée d'une troupe japonaise, l'Ensemble Kawakami, qui s'était déjà produit aux États-Unis, en Grande-Bretagne et en France. Il s'agit d'un répertoire inspiré par les théâtres *nō* et *kabuki*, mais adapté à un public occidental. La présence de quatre femmes dans la troupe – l'épouse du directeur était une ancienne *geisha* – est d'ailleurs symptomatique puisque les rôles féminins ont toujours été tenus par des hommes dans le *nō* et que dans le *kabuki*, les femmes ont rapidement disparu, alors le genre avait été créé par l'une d'entre elles, Okuni, danseuse du temple *shintō* d'Izumo. Le directeur de la troupe était engagé dans un courant moderniste, dans la mouvance du *Shin-Nihon ongaku*.

On peut entendre une danse accompagnée au *shamisen*, suivie d'une remarquable pièce pour *koto*, extrêmement lente et majestueuse, dans un style très rarement enregistré, mais malheureusement desservie par un bruit de fond extrêmement présent et de plus «rythmique», sa pulsation n'ayant comme on peut s'en douter aucun rapport avec le morceau interprété, ce qui en rend l'écoute difficile. Suit le beau solo de *shamisen* déjà évoqué, extrait d'une pièce de *kabuki* non identifiée.

Vient ensuite une pièce pour *shakuhachi*, curieusement décrit par Abraham et Hornbostel (celui-ci, rappelons-le, étant l'un des pères d'un système renommé de classification des instruments de musique) comme «une sorte de clarinette en bambou à six trous de jeu», alors qu'il s'agit d'une flûte à encoche à cinq trous. Un amateur japonais résidant à Berlin joue un extrait de «*Rokudan*» («Morceau en six parties»), composé par Yatsuhashi Kengyô au XVII[e] siècle pour le *sankyoku*, la musique en trio avec la flûte (ou la vièle *kokyu*), la cithare *koto* et le luth *sangen*. Ici, il s'agit d'un extrait en solo de la troisième partie et du début de la quatrième, dans une interprétation qui n'a rien d'inoubliable.

La plage suivante présente trois chants du répertoire populaire, interprétés également par un amateur japonais résidant à Berlin, le comte Gotÿ, incluant un chant sur la guerre russo-japonaise de 1894-1895 et un autre en «chinois de cuisine».

Un groupe de *geisha*, enregistré à Berlin en 1909, est ensuite présenté. L'opérette de Sidney Jones, «*The Geisha*», avait été traduite quelques années auparavant en allemand et les *geisha* étaient devenues très populaires en Allemagne, comme d'ailleurs dans une grande partie de l'Europe. Les huit jeunes femmes interprètent une danse accompagnée au *shamisen*, évoquant ce «monde flottant», si élégamment décrit neuf ans plus tard par Kafu, dans son roman «Du côté des saules et des fleurs». C'est une des pièces les plus intéressantes de l'album, ce répertoire, surtout enregistré à cette époque, n'encombrant pas les bacs des disquaires.

Le reste des enregistrements a été effectué au Japon par Walter et Werkmeister, entre 1911 et 1913. Il s'agit d'abord d'«*Etenraku*», sans doute la pièce la plus célèbre du répertoire du *gagaku*, la musique «élégante» du palais impérial, interprétée ici par une formation réduite à un trio incluant une flûte traversière *ryuteki*, un hautbois cylindrique *hichiriki* et un orgue à bouche *shō*, alors que dans l'orchestre traditionnel les instruments à vent sont doublés sinon triplés et que cithares, luths et tambours sont également présents. Suit une pièce moins connue, «*Bairo*», qui est jouée notamment dans la forme dansée du *bungaku*.

Erwin Walter a ensuite enregistré sur la côte nord-ouest une série de chants *minyō*, le répertoire populaire, dont dix sont présentés ici. Nous pouvons d'abord entendre à nouveau deux pièces du répertoire des *geisha*, chantées par l'une d'elles qui s'accompagne au *shamisen*. Suivent d'autres pièces vocales populaires interprétées en solo par des hommes, puis une pièce évoquant la nature jouée au *shakuhachi* dans le style *minyō* (populaire).

Deux chants sont ensuite interprétés par un jeune prêtre bouddhiste, le premier faisant partie d'un cycle interprété au cours des pèlerinages par les laïques et le second destiné à accompagner les *tsurugi-mai*, les danses du sabre, évoquant ici un combat des guerres de clans qui ensanglantèrent le Japon au XVI^{e} siècle.

Un extrait de *nō* écrit par Zeami, le plus célèbre auteur du genre, est ensuite interprété par un chœur accompagné encore par une formation réduite à un tambour (alors que la formation classique comprend trois tambours, *o-tsuzumi*, *ko-tsuzumi* et *taiko* ainsi qu'une flûte traversière *nōkan*).

Le CD se termine par deux pièces très célèbres de *honkyoku*, la musique de méditation jouée en solo au *shakuhachi*, «*Koku*» et «*Tsuru no sugomori*», la dernière faisant également partie du répertoire du *sankyoku* Ces pièces varient considérablement selon les temples dont elles proviennent. Elles sont interprétées dans le style *Taizan-ha* de l'école *Myōan-ji* (souvent transcrite *Meian*), la plus ancienne des écoles encore existantes. La qualité du son est malheureusement encore une fois médiocre et il est même difficile de se rendre compte si le la est un peu plus haut que celui de la gamme tempérée, comme c'est le cas pour beaucoup d'instruments de l'époque.

Un point du commentaire prête à discussion, lorsque l'auteur, à la page 91, évoque «la facture extrêmement simple du *shakuhachi*». Si son apparence extérieure est effectivement très simple, sa facture nécessite, par contre, beaucoup de temps et une technique affirmée. Une douzaine d'opérations sont en effet nécessaires: choix et déterrement (en hiver) d'un bambou *madake* qui convienne, préparation de la souche qui fera office de pavillon, première extraction de «l'huile», afin de rendre la cellulose plus compacte, séchage d'au moins trois ans, alésage puis courbure à chaud du tuyau, laquage très délicat de l'intérieur du tuyau et des trous de jeu, fabrication d'un tenon-mortaise circulaire (la plupart des instruments modernes sont en deux parties, notamment pour garder sept nœuds qui symbolisent les sept pas effectués par le Bouddha dans chaque direction, pour mesurer l'univers), facture

de l'embouchure et du biseau en corne de buffle qui la rend plus précise – on peut trouver une description détaillée ainsi que des photos de la facture de la flûte dans le livre de Kitahara Ikuya, Matsumoto Misao et Matsuda Akira (1990).

Pour conclure, ne cachons pas que la qualité du son de certaines plages est parfois à la limite du supportable même si, comme nous l'avons dit précédemment, un travail remarquable de restauration a certainement été effectué. Ceci ne devrait pas pour autant dissuader les amateurs de musiques d'Extrême-Orient d'acquérir cette excellente et unique publication, qui est accompagnée d'un livret fort bien documenté, riche en informations historiques et musicales, ainsi que de photographies d'époque et de transcriptions. On sera notamment sensible à ces interprétations anciennes de styles qui ont souvent évolué, généralement en accélérant les interprétations, et dont l'écoute est une source inestimable d'enseignement pour tous les amateurs de musique japonaise.

Henri Lecomte

Référence

KITAHARA Ikuya, MATSUMOTO Misao et MATSUDA Akira
1990 *The Encyclopedia of Musical Instruments, The Shakuhachi.* Tôkyô: Tâkyô Ongaku-sya Co.

⊙

LES ARCHIVES DE MUSIQUE CHINOISE SORTENT DES TIROIRS

Tudi yu ge. Songs of the Land in China. Labour Songs & Love Songs

Qiao Jian-zhong, éd. 2 CD (70'37" + 68'58") Wind Records CB-08, Taipei, 1996. Livret en chinois 76 pages, en anglais 6 pages.

Chuancheng. Yang Yinliu bainian danchen jinian zhuanji. Heritage. In Memory of a Chinese Music Master Yang Yin-Liu

Qiao Jian-zhong, éd. 2 CD (72'54" + 73'33") Wind Records CB-20 TCD 1023, Taipei, 2000. Livret en chinois 120 pages, en anglais 7 pages.

Au moment où les ethnomusicologues français se penchent sur la question des archives, et en particulier sur la préservation de leurs propres enregistrements de terrain, il est sain de mettre en balance l'immense masse que constituent les archives d'une nation. La Chine a été touchée par l'enregistrement tout d'abord (années 1930) par l'intermédiaire des fabricants occidentaux de tourne-disques, devenus marchands de disques, puis (années 1940) par les premiers collecteurs, japonais. Le magnétophone à fil, puis à bande et enfin à cassettes, prend le relais, cette fois entre les mains des connaisseurs locaux.

de l'embouchure et du biseau en corne de buffle qui la rend plus précise – on peut trouver une description détaillée ainsi que des photos de la facture de la flûte dans le livre de Kitahara Ikuya, Matsumoto Misao et Matsuda Akira (1990).

Pour conclure, ne cachons pas que la qualité du son de certaines plages est parfois à la limite du supportable même si, comme nous l'avons dit précédemment, un travail remarquable de restauration a certainement été effectué. Ceci ne devrait pas pour autant dissuader les amateurs de musiques d'Extrême-Orient d'acquérir cette excellente et unique publication, qui est accompagnée d'un livret fort bien documenté, riche en informations historiques et musicales, ainsi que de photographies d'époque et de transcriptions. On sera notamment sensible à ces interprétations anciennes de styles qui ont souvent évolué, généralement en accélérant les interprétations, et dont l'écoute est une source inestimable d'enseignement pour tous les amateurs de musique japonaise.

Henri Lecomte

Référence

KITAHARA Ikuya, MATSUMOTO Misao et MATSUDA Akira
1990 *The Encyclopedia of Musical Instruments, The Shakuhachi.* Tôkyô: Tâkyô Ongaku-sya Co.

⊙

LES ARCHIVES DE MUSIQUE CHINOISE SORTENT DES TIROIRS

Tudi yu ge. Songs of the Land in China. Labour Songs & Love Songs

Qiao Jian-zhong, éd. 2 CD (70'37" + 68'58") Wind Records CB-08, Taipei, 1996. Livret en chinois 76 pages, en anglais 6 pages.

Chuancheng. Yang Yinliu bainian danchen jinian zhuanji. Heritage. In Memory of a Chinese Music Master Yang Yin-Liu

Qiao Jian-zhong, éd. 2 CD (72'54" + 73'33") Wind Records CB-20 TCD 1023, Taipei, 2000. Livret en chinois 120 pages, en anglais 7 pages.

Au moment où les ethnomusicologues français se penchent sur la question des archives, et en particulier sur la préservation de leurs propres enregistrements de terrain, il est sain de mettre en balance l'immense masse que constituent les archives d'une nation. La Chine a été touchée par l'enregistrement tout d'abord (années 1930) par l'intermédiaire des fabricants occidentaux de tourne-disques, devenus marchands de disques, puis (années 1940) par les premiers collecteurs, japonais. Le magnétophone à fil, puis à bande et enfin à cassettes, prend le relais, cette fois entre les mains des connaisseurs locaux.

Qiao Jianzhong, alors qu'il était directeur du prestigieux Institut de recherches musicales à Pékin, a eu la splendide initiative de publier – enfin – les enregistrements de terrain qui avaient servi de référence aux transcriptions sur lesquelles se sont basés, durant plusieurs décennies, tant les musicologues que les interprètes, sans que ces derniers puissent avoir accès au son lui-même. Bien sûr, les chanteurs d'opéra de Pékin comme Mei Lanfang ou de variétés comme Zhou Xuan avaient déjà fait l'objet de multiples rééditions dans tous les formats; mais le chant populaire des campagnes manquait cruellement. Cette lacune est enfin réparée, et offre l'occasion d'un véritable choc esthétique. Les enregistrements ici reportés datent principalement de la période des Cent-Fleurs (1956-1958) et de la brève accalmie (1963) qui a précédé l'orage de la Révolution culturelle.

Le volume consacré au plus grand musicologue que la Chine ait connu depuis quatre cents ans, Yang Yinliu (1899-1984), fondateur de l'Institut, montre deux qualités complémentaires de cet homme qui en possédait bien d'autres: «Ernest» Yang était en effet de confession protestante, et élevé dans la pratique de nombre d'instruments traditionnels de sa région, le Bas Yang-tse. Le premier CD est consacré à ses transcriptions de partitions anciennes, essentiellement d'époques Song (Jiang Baishi, XII^{e} siècle) et Ming (Zhu Zaiyu, XVII^{e} siècle). Les arrangements et l'interprétation chorale ne correspondent certes pas à ce que ferait aujourd'hui une musicologie qui tirerait les leçons de la musique ancienne européenne, mais montrent une voie, hélas, désormais négligée vers une réappropriation des répertoires historiques transmis par l'écrit. Le second CD contient quant à lui des merveilles, des classiques inexpugnables, dont les mythiques et historiques enregistrements du seul génie dont la musique instrumentale chinoise ait gardé la mémoire enregistrée, Hua Yanjun, dit Abing, extraordinaire joueur de vièle *erhu* et de luth *pipa,* dont les quelques interprétations enregistrées et enfin publiées ici (du moins une pièce, la plus célèbre, plage 2) avaient été plagiées à satiété par cinq décennies d'interprètes professionnels. S'y ajoutent les tout aussi mythiques enregistrements de musiques de gongs et tambours, toujours de Wuxi, la ville natale de Yang Yinliu (plage 8). Regrettons cependant l'incomplétude de cette édition, qui se veut plus un hommage – mérité – au musicologue qu'une véritable édition des archives. Il existe sans doute encore d'autres enregistrements inédits d'Abing, et certainement d'autres de Wuxi (j'en ai en tout cas la copie chez moi...).

Ces enregistrements, déjà très largement documentés auparavant, sont servis par une édition de référence accompagnée de transcriptions et viennent rejoindre les opéras et les pièces instrumentales, en solo ou accompagnées, parues dans de nombreux repiquages, ainsi que les grandes anthologies et monographies des maîtres de cithare *qin* enfin largement publiées. Ils complètent de belle manière l'édition de musiques d'ensembles instrumentaux due à Stephen Jones en collaboration, déjà, avec Qiao Jianzhong.

François Picard

Références discographiques

Chine musique classique. CD Ocora C559039, 1988.

A Musical Anthology of the Orient, China, vol. 32. LP Musicaphon-Unesco BM.30.SL.2032 (1985) ; rééd. CD Unesco-Auvidis D 8071, 1996.

Zhongguo yinyue daquan, guqin juan. An Anthology of Chinese Traditional and Folk Music, A collection of music played on the Guqin. 8 CD China Record CCD-94/342 à 94/349, 1994.

Chine : Traditions populaires instrumentales. 2 CD AIMP, VDE-Gallo VDE-822/823, 1995.

Wu Jinglüe guqin yishu. The Qin Repertoire of Wu Jing-lue. 2 CD ROI RB 001006-2C, 1998.

Xu Yuanbai, Huang Xuehui Zhepai guqin yijun. The Qin Repertoire of Xu Yuan-bai & Huang Xue-hui. 2 CD ROI RB 001012-2C, 2000.

Cai Deyun guyue yishu. Tsar Teh-yun The Art of Qin Music. 2 CD ROI RB 001006-2C, 2000.

⊙

Kong Nay. Un barde cambodgien. Chant et luth chapey

Enregistrements (Phnom Penh 1997), photos, texte : Dannara Meas. Notice bilingue français/ anglais de 28 pages. 7 photos couleur et b.n. 1 CD Inédit/Maison des Cultures du Monde W260112, 2003.

Il arrive encore aujourd'hui, lorsqu'on se trouve au Cambodge, et même à Phnom Penh, qu'on rencontre des chanteurs s'accompagnant d'un luth à long manche *chapey*, assis dans les jardins qui longent le fleuve Tonle Sap ou dans les marchés, cherchant à se faire entendre malgré le bruit toujours plus envahissant du trafic. Il s'agit d'un genre poético-musical désormais marginal, mais qui plonge de profondes racines dans la culture cambodgienne, dans lequel sont contées des chroniques de la vie contemporaine et quotidienne, mais aussi des histoires plus anciennes et traditionnelles, entre autres, le *Reamker*, version cambodgienne du *Ramayana*. Les chanteurs ne sont plus nombreux, mais les autorités cambodgiennes dont le Ministère de la Culture, organisent de temps en temps des compétitions au niveau national auxquelles participent les principaux représentants de ce genre musical, témoignant ainsi de la valeur culturelle de ce style et espérant en favoriser la continuité. Le Centre Culturel français de Phnom Penh participe au soutien de ce genre traditionnel en promouvant des concerts faisant salle comble, dans lesquels des sous-titres aux textes interprétés permettent aux non Cambodgiens de suivre la poésie chantée et de participer à l'humour des chanteurs.

Dans la documentation sur la musique traditionnelle au Cambodge, ce CD – le second consacré à ce pays dans la collection Inédit – constitue donc une nouveauté réjouissante. En fait il existait déjà des enregistrements du répertorie du chant accompagné au *chapey*, inclus dans des disques à caractère anthologique, mais il

Références discographiques

Chine musique classique. CD Ocora C559039, 1988.

A Musical Anthology of the Orient, China, vol. 32. LP Musicaphon-Unesco BM.30.SL.2032 (1985) ; rééd. CD Unesco-Auvidis D 8071, 1996.

Zhongguo yinyue daquan, guqin juan. An Anthology of Chinese Traditional and Folk Music, A collection of music played on the Guqin. 8 CD China Record CCD-94/342 à 94/349, 1994.

Chine : Traditions populaires instrumentales. 2 CD AIMP, VDE-Gallo VDE-822/823, 1995.

Wu Jinglüe guqin yishu. The Qin Repertoire of Wu Jing-lue. 2 CD ROI RB 001006-2C, 1998.

Xu Yuanbai, Huang Xuehui Zhepai guqin yijun. The Qin Repertoire of Xu Yuan-bai & Huang Xue-hui. 2 CD ROI RB 001012-2C, 2000.

Cai Deyun guyue yishu. Tsar Teh-yun The Art of Qin Music. 2 CD ROI RB 001006-2C, 2000.

⊙

Kong Nay. Un barde cambodgien. Chant et luth chapey

Enregistrements (Phnom Penh 1997), photos, texte : Dannara Meas. Notice bilingue français/ anglais de 28 pages. 7 photos couleur et b.n. 1 CD Inédit/Maison des Cultures du Monde W260112, 2003.

Il arrive encore aujourd'hui, lorsqu'on se trouve au Cambodge, et même à Phnom Penh, qu'on rencontre des chanteurs s'accompagnant d'un luth à long manche *chapey*, assis dans les jardins qui longent le fleuve Tonle Sap ou dans les marchés, cherchant à se faire entendre malgré le bruit toujours plus envahissant du trafic. Il s'agit d'un genre poético-musical désormais marginal, mais qui plonge de profondes racines dans la culture cambodgienne, dans lequel sont contées des chroniques de la vie contemporaine et quotidienne, mais aussi des histoires plus anciennes et traditionnelles, entre autres, le *Reamker*, version cambodgienne du *Ramayana*. Les chanteurs ne sont plus nombreux, mais les autorités cambodgiennes dont le Ministère de la Culture, organisent de temps en temps des compétitions au niveau national auxquelles participent les principaux représentants de ce genre musical, témoignant ainsi de la valeur culturelle de ce style et espérant en favoriser la continuité. Le Centre Culturel français de Phnom Penh participe au soutien de ce genre traditionnel en promouvant des concerts faisant salle comble, dans lesquels des sous-titres aux textes interprétés permettent aux non Cambodgiens de suivre la poésie chantée et de participer à l'humour des chanteurs.

Dans la documentation sur la musique traditionnelle au Cambodge, ce CD – le second consacré à ce pays dans la collection Inédit – constitue donc une nouveauté réjouissante. En fait il existait déjà des enregistrements du répertorie du chant accompagné au *chapey*, inclus dans des disques à caractère anthologique, mais il

s'agit du premier CD entièrement consacré à ce genre et, plus généralement, à un répertoire appartenant à la tradition rurale de la musique khmère plutôt qu'à la musique de cour ou de théâtre. Jusqu'à récemment, ces répertoires ont peu retenu l'attention des ethnomusicologues et ont rarement été l'objet de production discographique, peut-être en raison de l'importance du texte chanté dans ces genres qui, pour un chercheur occidental, sont plus difficiles à apprécier et à documenter. La publication de ces enregistrements est donc particulièrement méritoire, d'autant plus qu'ils sont entièrement dédiés à Kong Nay, un des meilleurs conteurs au Cambodge. Les enregistrements sont bien faits, réalisés en studio, comme il se doit pour un genre « professionnel » tel que celui-ci. Les morceaux traitent de thèmes liés à la chronique et à l'expérience de vie personnelle du musicien, auxquelles se mêlent le récit des moments terribles de la période des Khmers Rouges, des regrets relatifs aux transformations de la société traditionnelle, des préceptes de comportement et des chansons de style énumératif, typiques du répertoire du conteur.

Dans ces enregistrements, on peut apprécier, entre autres, l'émission vocale caractéristique des chanteurs traditionnels cambodgiens, commune aussi bien au chant accompagné au *chapey* qu'aux chants de noces ou au chant bouddhique *smout* – riches en ornementations et en micro-variations mélodiques. La façon très élaborée et variée dont Kong Nay combine les parties vocales et instrumentales est également remarquable.

La notice qui accompagne le CD, rédigée par un chercheur cambodgien, Meas Daran – avec un bref commentaire musicologique sur les chants de Pierre Bois – comporte des informations intéressantes sur Kong Nay et sur son activité de musicien. On remarquera en particulier une belle interview dans laquelle le musicien parle de sa vie, de sa profession, de son apprentissage et des transformations de la société cambodgienne contemporaine, qui rendent la continuité de son art problématique. Il est rare, même dans des notices discographiques à caractère ethnomusicologique, de voir de l'espace consacré aux musiciens traditionnels, leur permettant de s'exprimer à la première personne sur leur musique. À cet égard, le livret de ce CD constitue donc un modèle. En outre, un résumé des textes des huit pièces du disque est fourni pour permettre à celui qui écoute de mieux suivre et comprendre les exemples musicaux.

Il s'agit donc à la fois d'une production séduisante et d'un document important sur la musique traditionnelle du Cambodge.

GIOVANNI GIURIATI

⊙

TANZANIE : LES WAGOGO, MAÎTRES DE LA MUSIQUE

Tanzanie. Chants wagogo
Paris : Ocora-Radio France, C560155, 2000.

Tanzanie. Musiques rituelles Gogo
Genève : AIMP LXVI, VDE CD-1067, 2001.

Tanzanie. Musique de divertissement wagogo
Paris : Ocora-Radio France, C560165, 2002.
Enregistrements, livret et photos de Polo Vallejo.

À travers trois CDs, Polo Vallejo nous propose une véritable *anthologie de la musique wagogo*, dont on ne mesurait pas jusqu'à présent la richesse. Les enregistrements, clairs et chaleureux, révèlent une musique polyphonique impressionnante de diversité et de complexité, mais aussi de beauté, tandis que les livrets nous guident dans la compréhension de cette culture musicale par une analyse des outils (instruments et voix), du système proprement dit et des modalités de performance, ainsi que des paroles des chants et du contexte social. Quant aux photos, elles sont ici bien plus qu'un support commercial : elles donnent à voir avec une force empreinte de sensibilité des hommes et des femmes qui conçoivent leur musique comme un moment essentiel de leur vie.

Les trois CDs illustrent, chacun dans un registre particulier, le riche éventail des musiques wagogo. Le premier (CD 1) est essentiellement consacré à la polyphonie vocale masculine exécutée lors des rituels de récolte et d'initiation. Le deuxième (CD 2) nous fait découvrir les grands chants polyphoniques de femmes liés aux deux mêmes rituels, au mariage et aux funérailles, mais qui servent également à guérir le bétail, à formuler des « reproches à l'encontre de ceux qui ne respectent pas les normes de la vie communautaire » et à rétablir l'équilibre après un problème qui menace la communauté. Enfin, le troisième CD (CD 3) est entièrement dédié aux instruments mélodiques qui soutiennent les chants de divertissement ou les chants rituels exécutés dans des contextes plus spontanés.

Ce qui frappe immédiatement, c'est la diversité des procédés polyphoniques réunis en une même musique : hétérophonie, bourdon, mouvements parallèles, homophonie, hoquet, canon simple ou entrelacé, imitation et contrepoint tantôt alternent tantôt se superposent de manière virtuose, comme si les Wagogo en jouaient avec une véritable jubilation. On ne peut être que séduit par la performance de deux chœurs homophones, l'un masculin, l'autre féminin, qui chantent en contrepoint, alternés au seul chœur masculin en hoquet (CD 1, plage 8). De plus, le passage d'un procédé polyphonique à un autre est annoncé par un instrument ou par un signal vocal, témoignant là d'une architecture formelle sophistiquée et parfaitement maîtrisée.

Mais au-delà, c'est l'ensemble du langage musical qui mérite notre attention d'ethnomusicologue, en ce que la plupart de ses traits sont à la fois originaux et complexes au regard des musiques d'Afrique subsaharienne.

Ainsi, comme nombre d'autres populations africaines, les Wagogo privilégient une échelle pentatonique anhémitonique, mais qui comporte ici un triton (ré *fa* sol la *si*) plus exceptionnel (bien que présent dans certaines musiques khoisan d'Afrique australe), utilisé en intervalle mélodique et harmonique pour donner une couleur particulière et, sur un plan syntaxique, pour signifier la fin des sections homophoniques. Mais l'aspect le plus remarquable est qu'hommes et femmes chantent simultanément dans des modes pentatoniques différents, ce qui complexifie d'autant la texture polyphonique.

La musique est mesurée et périodique et, si les périodes comptent un nombre pair de pulsations, caractéristique tout à fait commune en Afrique subsaharienne, ce nombre peut aussi être impair, quoique plus rarement. De plus, les Wagogo aiment à brouiller leurs repères métriques, non pas seulement en augmentant proportionnellement la durée de la période (de 8 pulsations, par exemple, on passerait à 16, 24 ou 32), mais en réalisant des périodes irrégulières dont les durées ne sont pas proportionnelles et en inversant les segments musicaux (CD 1, plage 12) : autant de procédés peu observés ailleurs qu'en Afrique australe.

Quant au rythme, on est évidemment plus sensible à ses ruptures au sein d'une pièce, créant ainsi des changements de dynamique (CD 3, plage 4) qu'à sa complexité (superposition de plusieurs figures en polyrythmie), par ailleurs omniprésente en Afrique.

L'ensemble de ces traits est investi principalement dans des chants, la voix étant, comme le remarque Polo Vallejo, l'outil par excellence des Wagogo, utilisée selon des techniques très diversifiées, allant des halètements au yodel en passant par les cris, les glissandi, et les sons tremblés, et dont le timbre est également travaillé (voix déguisée avec de petits bourdonnements et usage du vibrato). Mais les chants peuvent aussi être soutenus par des instruments rythmiques et mélodiques dont la diversité est une fois de plus surprenante, toutes les familles étant représentées : idiophones (lamellophones, xylophones, hochets, sistre), cordophones (vièle à 2 ou 3 cordes, cithare à 13 cordes avec double caisse de résonance, arc musical à résonateur buccal ou avec calebasse-résonateur), aérophones (sifflet, cornes, flûte traversière) et membranophones (tambours).

Autre élément remarquable : l'esthétique de la musique instrumentale, extrêmement raffinée. Les Wagogo choisissent chaque matériau en fonction de sa sonorité particulière, tandis que le facteur accorde son instrument selon une échelle non tempérée pour produire une certaine épaisseur lorsque voix (basées sur une échelle tempérée) et instruments se superposent. Enfin, lors des performances collectives, chaque instrument a un rôle précis, ce qui contribue à créer une couleur et un relief sonores particuliers.

Mais le talent de Polo Vallejo ne se réduit pas à la découverte et à l'analyse d'une musique exceptionnelle : il nous en dévoile également la dynamique. En proposant plusieurs versions d'une même pièce, l'auteur nous invite à saisir comment les Wagogo transposent un chant polyphonique aux instruments (CD 2,

plages 1, 2 ; CD 3, plages 6, 9, 10), et, à l'inverse, comment ils imitent les instruments avec leurs voix (CD 3, plage 17), mais aussi comment instruments et voix parviennent à une véritable symbiose (CD 3, plage 7 : vièle grave et voix de l'instrumentiste qui imite la vièle aiguë). L'auteur nous fait aussi participer à une situation d'apprentissage, par l'écoute d'une même pièce chantée par les adultes, puis reprise par les enfants (CD 1, plages 21, 22).

Polo Vallejo aborde également la dynamique sociale de la musique, en mentionnant, peut-être trop brièvement, les processus de disparition, de transformation et de création de pièces. Sa contribution est telle que nous aimerions presque en savoir plus : en quoi et par qui la musique se renouvelle, par exemple. L'auteur fait remarquer que la proximité et l'influence de la ville conduisent à une « acculturation », mais selon quels processus et surtout que définit-on exactement par ce terme ? la culture n'est-elle pas en soi déjà une acculturation ? Les Wagogo renoncent-ils tout bonnement à leur musique ou la transforment-ils au contact d'autres musiques, et lesquelles ? Le syncrétisme religieux, dont l'importance a souvent été soulignée pour l'Afrique centrale, a-t-il également des conséquences sur les pratiques musicales, voire le système proprement dit ? De même, les données à propos des interactions avec les autres groupes wagogo sont peut-être à développer : on ne sait en quoi elles consistent et quelles répercussions elles ont sur la musique du groupe étudié. Autant de questions qui restent en suspens, même si nous avons bien conscience que les livrets de CDs ne sont pas le lieu privilégié pour analyser en profondeur, et dans toute leur complexité, de tels phénomènes.

Enfin, dans une perspective comparatiste, ces enregistrements et la première analyse qu'en propose Polo Vallejo nous permettent désormais de mettre en regard les chants contrapuntiques wagogo avec d'autres polyphonies vocales africaines du même type, comme celles des Pygmées centrafricains, des Bushmen du Kalahari ou des Dorze éthiopiens. Nombre de questions se posent alors parmi lesquelles celle de savoir si des musiques qui, à l'audition, semblent extrêmement proches, sont conçues et élaborées de la même manière par leurs détenteurs. En d'autres termes, analyser ces polyphonies c'est se demander comment caractériser l'objet musical : est-ce par ses techniques de production ou par le cheminement mis en œuvre pour aboutir à cet objet ? Autant dire que nous attendons avec impatience les prochaines publications de Polo Vallejo sur ces extraordinaires musiques wagogo.

Emmanuelle Olivier

⊙

LA FRANCE D'ALAN LOMAX

World Library of Folk and Primitive Music. France

Compiled and edited by Alan Lomax. 1 CD Rounder Records 82161-1836-2. 2002.

La publication systématique sur support numérique des archives sonores d'Alan Lomax se poursuit ici avec la réédition récente de ce volume consacré à la France, publication que l'on doit, avant tout, au travail d'Yves Defrance. Le contenu de ce document est à la fois assez bien réparti sur plusieurs aires culturelles françaises et renvoie à une période assez ancienne (principalement les années 1950). Il constitue une référence de tout premier plan, soit que certaines traditions musicales évoquées dans cet album aient aujourd'hui totalement disparu, soit qu'elles aient, entre temps, évolué de façon notable, permettant ainsi d'évaluer les changements stylistiques ou éventuellement contextuels transgénérationnels.

Issu d'une famille très tôt investie dans l'enregistrement de terrain (dès 1933), Alan Lomax, après avoir enregistré de nombreux chanteurs et musiciens de *blues*, décide d'entreprendre la réalisation d'une sorte d'atlas sonore des musiques traditionnelles du monde (*cf.* Robert 2002). Fort du soutien du président de la firme Columbia, Goddard Lieberson, à qui il propose cette idée en 1949, il part peu de temps après pour l'Europe enregistrer, en collaboration avec les ethnomusicologues les plus éminents, une multitude de chanteurs et de musiciens traditionnels. Diego Carpitella dira en 1990, à propos de cette expérience commune avec Lomax : « En 1954-55, nous avons réalisé la première exploration sonore systématique sur le territoire italien, en parcourant ensemble l'Italie en long et en large pendant près d'une année ; le résultat de ce voyage consista en deux disques microsillon qui furent publiés aux États-Unis en 1957 et ne parurent en édition italienne que seize ans plus tard » (Agamennone 1991 : 213-232). Les relais européens de Lomax furent également institutionnels : la BBC, le Musée de l'Homme, etc., s'associèrent financièrement et logistiquement à l'opération. Gilbert Rouget se souvient qu'« Alan Lomax [s'était] installé au Musée [de l'Homme] pour de longs mois de travail en commun » (Borel 1988 : 179). De ce travail international de collecte naîtra la *World Library of Folk and Primitive Music*, qui demeure le plus important travail de publication et de compilation de musiques traditionnelles du monde sur disques vinyle, avec, pour ce qui est de l'Europe, des volumes sur l'Ecosse, l'Irlande, l'Espagne, l'Italie… Lomax publia dix-huit des quarante volumes initialement prévus. Beaucoup de ces enregistrements sont restés inédits jusque dans les années 1980.

Concernant le domaine français, le disque vinyle paru il y a environ quatre décennies était composé d'enregistrements de Claudie Marcel-Dubois (1913-1989) et Marguerite Pichonnet-Andral provenant de leurs propres enquêtes menées sur plusieurs régions dans les années 1950-60 et réalisées dans le cadre du Musée National des Arts et Traditions Populaires. Cette matière sonore constitue évidemment l'ossature de cet album qu'Yves Defrance a néanmoins décidé de compléter

par quatorze documents d'archives restés à ce jour inédits (certains datent du début du XX^{e} siècle) et quatre pièces beaucoup plus récentes interprétées par des musiciens actuels de Bretagne ou de Gascogne, acteurs du *revival*. Ce n'est sans doute pas le moindre intérêt de ce disque que de proposer à l'auditeur une approche culturelle très diachronique, avec la mise en perspective de documents émanant de quatre générations successives d'interprètes, chanteurs et musiciens, l'objectif étant, selon Yves Defrance, « d'attirer l'attention sur les récentes évolutions des musiques traditionnelles au cours du dernier demi-siècle. »

L'album est composé de quarante-quatre pièces réparties selon une classification mêlant à la fois des grandes aires culturelles et linguistiques de France (ce sont souvent les provinces de l'Ancien Régime : Berry, Bretagne, Auvergne, Provence, Dauphiné, Gascogne, Pays Basque, Alsace, Normandie, Vendée, Corse), des sous-ensembles linguistiques (Béarn), des aires administratives (Ariège, Vosges), mais aussi Paris et les Antilles (Guadeloupe). Cette « aréologie » renvoie avant tout à la localisation des enquêtes : c'est ainsi qu'il faut comprendre le classement dans « Paris » de la bourrée auvergnate « *Para lo lop* », collectée visiblement au sein des associations d'Auvergnats émigrés dans la capitale. Par ailleurs, deux petites erreurs sont à signaler dans cette répartition géo-culturelle : aucune pièce, semble-t-il, n'a été collectée en Ariège ; quant à la pièce 28, très énigmatique et sur laquelle je vais revenir, elle a été enregistrée à Argelès-sur-Mer, dans les Pyrénées-Orientales et aurait donc justifié l'apparition d'une aire « Catalogne » ou éventuellement « Roussillon ».

Pour terminer avec cet index géographique, signalons que la carte localisant l'origine de toutes les pièces, en page 3 du livret, comporte, elle aussi, au moins deux erreurs : la pièce 27, que j'interprète et sur laquelle je ne dirai donc rien, est placée dans les Pyrénées gasconnes alors que le thème interprété (un rondeau) est issu du répertoire d'un violoneux de Lusignan-Grand, petit village de la région agenaise ; la pièce 28, toujours elle, est placée en Ariège, alors qu'Argelès-sur-Mer se situe au bord de la Méditerranée à proximité de la frontière espagnole. D'autre part, cette carte, réalisée selon le découpage régional administratif actuel, mélange les noms historiques et culturels (linguistiques) des provinces (Gascogne, Auvergne, etc.) et administratifs des régions françaises (Rhône-Alpes). Peut-être cet ordonnancement, par ailleurs très utile, aurait-il mérité davantage de rigueur lorsque l'on sait que cette superposition des terroirs, des provinces et des régions administratives est extrêmement difficile à réaliser de façon satisfaisante (problème épineux et récurrent de tous les thesaurus en ethnologie française) et a fait l'objet d'un certain nombre de colloques et publications en ethnologie. Mais on nous a assuré que ces quelques problèmes devraient disparaître lorsque ce disque sera réédité.

Cela dit, l'un des principaux mérites d'une telle cartographie est de faire immédiatement apparaître le déséquilibre flagrant de la provenance des enquêtes : l'aire bretonne a été largement investiguée, tout comme la Gascogne pyrénéenne et l'Auvergne, la Corse également. Mais, pour le reste, de grandes zones sont

quasiment ou totalement absentes de ce disque : Languedoc, Poitou, Limousin, et pratiquement tout le quart nord-est de la France. Ce n'est pas le lieu de le faire ici, mais il ne serait sans doute pas vain de s'interroger sur l'inégalité de cet intérêt scientifique que les ethnomusicologues des années 1950-1960 ont porté aux différentes régions de France. Dans un autre domaine, Jacques le Goff a écrit : « Il faut, je crois, aller plus loin, questionner la documentation historique sur ses lacunes, s'interroger sur les oublis, les trous, les blancs de l'histoire. Il faut faire l'inventaire des archives du silence. Et faire l'histoire à partir des documents et des absences de documents » (Le Goff 1977 : 299-302).

Je ne me livrerai pas ici à une présentation de ce disque pièce par pièce. La matière est beaucoup trop vaste et riche. Je vais donc essayer de synthétiser mes observations selon plusieurs grands thèmes.

Tout d'abord, même si je suis par nature très circonspect face aux affirmations catégoriques selon lesquelles « l'ancienne civilisation traditionnelle » française a totalement disparu, force est de constater, lorsque l'on écoute cet album dans son déroulement, que nous sommes face à une perception globale du sonore très différente de celle qui a cours actuellement. Outre certains chants qui n'ont plus aucune raison d'être aujourd'hui tout simplement parce que leur fonction et leur contexte sont devenus obsolètes ou désuets (chants de labours, chant de compagnonnage, cris de métiers, joutes poétiques improvisées du Pays Basque ou de Corse, etc.), certaines pièces attestent une volonté délibérée d'inscrire le quotidien dans une esthétique du sonore sans cesse alimentée et réinventée : qui songerait aujourd'hui à annoncer les scores d'un jeu traditionnel comme la pelote basque en chantant ? Cela dit, au moins deux de ces pièces, enregistrées en 1951 et 1947 (respectivement les cris de métiers à Bayonne et le *toulouhou* à Sare), ne le sont pas en contexte et participent d'un processus de remémoration : elles sont déjà probablement à cette époque-là tombées en désuétude.

Un autre choc, qui n'a pourtant rien de spécifique à cet album, réside dans une vocalité absolument extraordinaire – et très émouvante –, quelle qu'en soit la provenance. Sans doute les chants de labours nous restituent-ils de la façon la plus évidente ces voix d'un autre âge, très sonores et fortement timbrées, amples, parfaitement adaptées aux chants longs dont les phrases se concluent par des sons interminables placés sur des souffles puissants. La première plage, berrichonne (1913), trouve un écho naturel dans la pièce 34, « Tribbiera », de Rusio, Corse (1948). Ces fameuses « briolées », comme on dit en Centre-France, que l'on trouve également en Morvan, Nivernais, Dordogne, Poitou, mais aussi dans les Antilles et, d'une façon plus générale, dans le monde méditerranéen et dans le Proche-Orient, ont même fait l'objet de concours dans le Berry à la fin du XIX^{e} siècle !

Tous les timbres vocaux de ce disque sont parfaitement typés et viennent servir une technique traditionnelle que l'on trouve aussi dans des chants décontextualisés (répertoires sentimentaux, par exemple) interprétés *a cappella* par des chanteurs solistes (par exemple la plage 9, chantée par une femme de Bretagne,

ou la 10, toujours de Bretagne). À plusieurs reprises, notamment dans le domaine méridional (Pays Basque et Corse), on entend cette vocalité à la fois puissante, timbrée nasalement et assez aiguë, que l'on a ailleurs qualifié de «claire» et dont l'étude a fait récemment l'objet d'un colloque spécifique (Charles-Dominique *in* Charles-Dominique et Cler 2002: 25-40)[1]. Dans certains cas, cette vocalité «claire» débouche sur le cri suraigu, comme l'*irrintzina*, ce cri spécifique au Pays Basque, enregistré ici à Alos en 1947 (plage 40). Cette tendance des hommes du Sud à chanter dans des registres aigus est souvent contrebalancée par celle des femmes à utiliser des registres graves. Ainsi, dans une berceuse enregistrée à Asco en 1949 (pièce 35), une femme utilise une belle voix grave, illustrant de la sorte cette androgynie vocale constatée à maintes reprises dans un espace plus large réparti tout autour de la Méditerranée. Je ne crois pas que cela soit dû, en l'occurrence, à une certaine austérité que l'on prête volontiers aux Corses, mais plutôt à la concrétisation de processus complexes que seule une anthropologie globale, sociale, culturelle, historique et surtout religieuse, pourrait expliquer.

Le chant à danser est également présent dans cet album, provenant de Bretagne avec la technique de tuilage du *kan ha diskan* (plage 12), d'Auvergne avec une bourrée chantée relancée par des notes quasiment criées dont le timbre est proche du son instrumental (plage 19), ou encore de Bretagne (plage 14) avec un chanteur qui, grâce à une succession de syllabes sans signification, semble imiter le jeu instrumental de la bombarde, notamment les attaques produites par les coups de langue rapides des sonneurs et un jeu spécifique d'appogiatures. Enfin, la dimension polyphonique traditionnelle n'est pas absente de ce disque, tout d'abord avec une superbe *paghjella* enregistrée à Rusio (Corse) en 1949, et aussi un chant masculin béarnais interprété en diaphonie de tierces que vient soutenir le jeu de la flûte à une main et du tambourin à cordes que sonne François Casabonne-Trey, fameux ménétrier dont parle souvent le folkloriste béarnais Robert Bréfeil dans son ouvrage sur la vallée d'Ossau (Bréfeil 1972). C'est sans doute dans le domaine de la voix, dans celui de la technique mais plus encore dans celui du timbre, que l'évolution stylistique est la plus frappante dans une perspective analytique transgénérationnelle. Si certains répertoires se sont maintenus, si la création a fait son entrée dans la pratique vocale traditionnelle, si certaines régions connaissent aujourd'hui une représentation emblématique avec des chanteurs ou des chœurs bien identifiés, à peu près dans tous les cas, en l'espace de deux générations, on assiste à un appauvrissement timbrique et technique qui tend à uniformiser la pratique vocale.

Vingt-six plages de ce disque sont réservées à des traditions instrumentales, généralement dans des répertoires à danser: vielle à roue (bourrée du Berry, plage 2), accordéon chromatique (bourrée d'Auvergne, 4), diatonique ? (maraîchine

1 Voir également les joutes poétiques enregistrées en Corse à Col de Prato en 1948 ou à Saint-Jean-Pied-de-Port, Pays-Basque, en 1947, ou encore l'annonce chantée des scores d'une partie de pelote basque, enregistrée en 1947 à Sare.

vendéenne, 8), clarinette (marche de noces, Vendée, dont le son et le jeu évoquent de façon saisissante ceux du hautbois traditionnel, 6), violon (Vendée, 7; bourrée d'Auvergne, 17; rigaudon du Dauphiné, 23; rondeaux de Gascogne, 27; Corse, 33), couple de sonneurs de bombarde et *biniou* de Bretagne (11, 13), *bagad* (15), cornemuse d'Auvergne *cabreta* (20), cornemuse gasconne *boha* (25), flûte à une main *galoubet* et tambourin de Provence (21), flûte à une main *xirula* et tambourin du Pays Basque (41), flûte à une main béarnaise et tambourin à cordes (29), fifre provençal (22), hautbois catalan *grall de pastor* (28), épinette des Vosges (43). Un beau panel, donc.

Dans ces pièces, en particulier celles qui proviennent d'enregistrements anciens, on note toujours la recherche d'une qualité de son, d'une énergie dans le jeu, dans les attaques, d'une utilisation fréquente des bourdons dans le jeu du violon, bref d'une efficacité bien réelle. On regrettera parfois que cette réédition augmentée ait fait l'impasse sur certains musiciens emblématiques de référence, comme Jeanty Benquet, dernier ménétrier de cornemuse gasconne, dont l'enregistrement réalisé en 1939 n'a été publié qu'il y a sept ans, dans un album de la collection Ocora consacré à cette tradition française de cornemuse[2]. Mais cela n'enlève rien à la qualité des pièces proposées ici, ni au plaisir que l'on a à les écouter. Entendre le violon vendéen de Joachim Poitevineau entrecoupé de ses annonces de pas et de chorégraphies, ou encore celui, auvergnat, de Michel Tournadre, c'est tout bonnement superbe et cela complète de façon très intéressante les publications qui ont été réalisées entre deux et trois décennies plus tard sur les mêmes traditions de violon en Poitou et Auvergne[3].

Concernant le rigodon joué par le violoneux dauphinois Émile Escale – rétablissons ici son véritable prénom: Émile et non Étienne, comme c'est écrit dans le livret –, une petite précision s'impose. Ce musicien qui vécut à Molines, dans la région de Saint-Bonnet, en Champsaur, de 1900 à 1987, fut enregistré en 1976 et publié peu de temps après dans un disque vinyle intitulé «*Violoneux et chanteurs traditionnels du Dauphiné*»[4], disque qui connut une réédition partielle en CD en 1994, sous le label Silex[5]. Dans ces deux disques, le rigodon que l'on peut entendre

---

2 *France. Landes de Gascogne. La cornemuse.* CD Ocora Radio-France C 560051, juin 1996.

3 – *Danses et chants du Poitou: La Marchoise. Aimé Bozier, violoneux, joue...* La Marchoise, 86 Gençay, 1973, LM 008 (disque 33 tours vinyle).

Chants et musiques populaires du Haut-Poitou, Enquêtes ethnographiques et réalisation: Michel Valière, Geste Paysanne, UPCooP, 008. (disque 33 tours vinyle).

Les violoneux de Gâtine, Geste Paysanne, UPCooP n°23. (disque 33 tours vinyle).

Violoneux et chanteurs traditionnels en Auvergne. Cantal, Collection «Anthologie de la musique traditionnelle française», Volume 2 (production Jean-François Dutertre), Chant du Monde LDX 74635. (disque 33 tours vinyle).

Violoneux corréziens, Musiciens Routiniers, MR201. (disque 33 tours vinyle).

4 Enregistrements Jean-Paul Autin, Michel Doyard, Patrick Mazellier, Jean-Pierre Simonnet. Collection «Anthologie de la musique traditionnelle française», Volume 4 (production Jean-François Dutertre), Chant du Monde LDX 74687. (disque 33 tours vinyle).

5 *Le violon traditionnel en France. Dauphiné: les Pays du Rigodon. Champsaur, Gapençais, Beaumont. Enregistrements historiques 1939-1977*, Silex, collection Mémoire (réf. Y225110), 1994. (CD).

ici porte le titre « Rigodon de Selon » (lieu-dit de Molines) et a été enregistré au cours de l'hiver 1976. Or, dans cet album, l'enregistrement date du 2 mai 1973 et a été réalisé par Brigitte Cardon. On peut constater effectivement qu'à trois ans et demi d'intervalle, le jeu de cette même pièce est très différent : il est plus énergique dans l'enregistrement de 1973, utilise plus systématiquement les bourdons et est interprété dans une tonalité plus grave que dans l'enregistrement de 1976. Là aussi, il aurait été utile d'indiquer les circonstances de l'enregistrement de Brigitte Cardon et de faire une notice comparative (d'autant qu'Émile Escale a également été collecté par Charles Joisten et Bernard Lortat-Jacob…).

La plage 33, enregistrée en 1948 à Castiglione (Corse), constitue un témoignage extrêmement précieux car quasiment unique dans la discographie ethnomusicologique française de la tradition corse de violon, magnifique tradition qu'il m'a été donné de découvrir à travers les enregistrements de Félix Quilicci présentés le 21 septembre dernier au Musée de la Corse à Corte, à l'occasion d'un hommage rendu à ce grand collecteur (auteur de toutes les pièces sur la Corse dans ce disque) en présence de ses descendants. Dans cet enregistrement, deux musiciens sont associés, un violoneux et un chanteur de la génération précédente. Le résultat obtenu évoque très fortement le jeu du *rabel* castillan, petit violon pastoral à deux cordes, à la différence que cet instrument accompagne des chants interprétés par le joueur de *rabel* lui-même. Dans les deux cas, on a ce bourdon harmonico-rythmique très caractéristique (un jeu en double corde) qui scande le chant sur toute sa durée et qui l'entrecoupe parfois de petites ritournelles.

Tout aussi fort est l'intérêt que suscite la plage 30, consacrée au *toulouhou* des Pyrénées centrales, ce tambour à friction tournoyant, utilisé seulement dans des occasions rituelles (ce n'est pas un hasard si cette pièce s'appelle « Le Diable ») et dont le jeu était l'objet de certains tabous. À travers deux petits extraits mis bout à bout, on découvre des différences de timbres et de rythmes qui sont autant de formules musicales différentes. Par la même occasion, on parvient – enfin ! – à mettre un son référentiel sur la fameuse étude de Claudie Marcel-Dubois relative à cet instrument « des Ténèbres ». Autre intérêt fort de ce disque : cette plage 28 qui n'est pas sans m'interpeller. Elle est intitulée « Castagno » et a été enregistrée à Argelès-sur-Mer, en Roussillon (Catalogne) en 1963. Or, cette danse et cette mélodie sont totalement inconnues du répertoire de cette province, alors qu'elles sont très bien connues dans une région nettement plus occidentale, le Couserans, petit ensemble de dix-huit vallées des Pyrénées gasconnes. Ma première réaction a été de penser qu'il y avait une erreur dans la notice de Claudie Marcel-Dubois, d'autant plus que cet air est localisé en Couserans sur la carte de la page 3 du livret. Mais, ma curiosité aidant, une joueuse de hautbois catalan, Guylaine Ceilles, à qui j'ai fait part de cette interrogation, s'est renseignée auprès de l'état civil de la mairie d'Argelès-sur-Mer, qui lui a répondu que ce musicien, Narcisse Castello, avait bien résidé à Argelès, où il était décédé en 1971, qu'il était berger et connu encore trente-deux ans après pour avoir joué du *grall de pastor* (hautbois de berger).

A-t-il participé à des transhumances qui l'auraient amené en Couserans, a-t-il appris cet air de bergers pyrénéens de Gascogne ? Il est bien difficile de le dire. Mais, alors qu'il n'existe pas d'enregistrements de référence du hautbois traditionnel du Couserans, l'*aboès*, sans doute n'est-il pas exagéré de considérer que l'on a affaire là au premier document référentiel de ce hautbois des Pyrénées gasconnes, dans lequel le jeu, le son et le style seraient assez voisins de ceux de l'*aboès* (pour terminer avec cette pièce, notons que la photographie de ce musicien, publiée en grand format dans le livret, montre un instrument qui, plutôt qu'une *gralla*, semble être un pied de cornemuse catalane, le *sac de gemecs*. Cela dit, je trouve très forte la ressemblance de ce *grall de pastor* avec le *clarin*, petit hautbois de Bigorre, ce que confirme, d'une façon générale, Marcel Gastellu-Etchegorry).

Enfin, dans ce corpus instrumental, mes collègues Laurent Bigot, Pierre Crépillon (biniou et bombarde), Bernard Desblancs (cornemuse gasconne), mais aussi le Bagad de Quimper n'ont pas démérité, même si de nombreux autres musiciens actuels, tout aussi talentueux, auraient pu prétendre participer à l'enregistrement et prouver ainsi la qualité du jeu instrumental des acteurs français du *revival*. Pour compléter le tout, quelques enregistrements de volées de cloches ou de sonnailles de troupeaux viennent prolonger cette fresque sonore environnementale que les chants de labour avaient ouverte.

Ce disque est agrémenté d'un livret fort copieux, rédigé en anglais par l'infatigable Yves Defrance, dans lequel l'auditeur peu averti trouvera de nombreuses informations qui le guideront dans la compréhension des contextes de ces enregistrements, ainsi que des transcriptions de certaines chansons en corse, en basque, en breton, prouvant par là même la diversité linguistique française. À regretter toutefois quelques coquilles malencontreuses (qui devraient disparaître à la faveur d'une prochaine réédition), ainsi que des notices lapidaires en introduction du commentaire de chaque morceau, rééditions fidèles de celles que Claudie Marcel-Dubois avait rédigées pour l'édition originale. Je ne sais pas si elles existent, mais il aurait été utile d'avoir plus d'informations, pourquoi pas des notes d'enquêtes de Claudie Marcel-Dubois et Marguerite Pichonnet-Andral ou de Félix Quilicci. Cela aurait peut-être permis de répondre à certaines interrogations et aurait apporté à l'ensemble un éclairage particulier que les seules mentions de la date et du lieu de l'enquête et des personnes collectées ne livrent pas.

Il n'en demeure pas moins que ce disque est un document inestimable, absolument indispensable à tout amateur éclairé mais aussi à tout formateur, conférencier, etc. Il contribue à nous révéler magistralement une part de la mémoire musicale des régions de France, une mémoire parfois encore bien inaccessible.

À l'heure où toute collecte consacrée aux traditions instrumentales des régions de France est désormais quasiment impossible, où les collectes de chants traditionnels sont de moins en moins envisageables, la publication ou la réédition d'archives sonores devient une nécessité. D'une part celles qui ont constitué les « monuments » de la discographie ethnomusicologique de l'ère vinyle (à quand, par

exemple, une réédition de la magnifique collection *Albatros* de Roberto Leydi ?); d'autre part les archives qui ont été réalisées par le mouvement de collecte du *revival* français dans les décennies 1970-80; enfin celles, antérieures, qui ont été l'émanation de grands musées, de grandes institutions nationales, de certains ministères ou de la radio d'Etat. Désormais, c'est dans les dépôts d'archives qu'il faut aller «re-collecter» cette mémoire, l'analyser, la documenter au maximum, la débarrasser des outrages du temps (nettoyer les documents) et la publier. Cette tâche, entreprise localement par des associations de musique traditionnelle (Dastum en Bretagne, La Talvera dans l'Albigeois...) ou par certains Centres régionaux de musiques et danses traditionnelles, doit être poursuivie et systématisée, en particulier par les grandes institutions de sauvegarde de la mémoire orale. C'est là une priorité absolue, urgente même, si l'on veut que les sources soient prises en compte dans la pratique et dans la création musicales traditionnelles contemporaines. Cette publication, à laquelle le Musée National des Arts et Traditions Populaires a apporté son concours d'une façon déterminante, répond de la façon la plus parfaite à cette exigence, à ce «devoir de mémoire».

LUC CHARLES-DOMINIQUE

Références

AGAMENNONE Maurizio
1991 «Du folklore musical à l'ethnomusicologie. Entretien avec Diego Carpitella». *Cahiers de Musiques Traditionnelles* (Genève) 4: 229-238.

BOREL François
1988 «Entretien avec Gilbert Rouget» *Cahiers de Musiques Traditionnelles* (Genève) 1: 177-186.

BRÉFEIL Robert
1972 *Images folkloriques d'Ossau*, Pau: Marrimpouey Jeune.

CHARLES-DOMINIQUE Luc et Jérôme CLER (éd.)
2002 *La Vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen,* Actes du colloque international de La Napoule, 2-3 mars 2000, Parthenay, FAMDT-Modal.

LE GOFF Jacques
1988 [1986] *Histoire et mémoire.* Paris: Gallimard (Edition italienne: Einaudi, 1977).

ROBERT Arnaud
2002 «Chasseur de blues. Alan Lomax, pionnier de l'enregistrement de terrain». *Cahiers de Musiques Traditionnelles* (Genève) 15: 171-176.

⊙

José de la Negreta: Sueño Gitano (Flamenco)
Enregistrement: Didier Hatt, Hi-Hatt Studio, Genève; texte: Laurent Aubert.
1 CD Ethnomad ARN 64600, 2002.

«*Voz de Cobre dorado*»: une voix de cuivre doré, une voix d'or rouge! C'est l'image qui vient à l'esprit à l'écoute du *cante* de José de la Negreta, vedette du CD *Sueño Gitano*, chez Ethnomad.

Enfin une voix quasi-indépendante du courant unique trop fréquenté par les grands crustacés et toutes les crevettes qui s'efforcent de leur ressembler! Il s'agit ici d'un talent vocal assez exceptionnel qui, ne se référant pas à une idole obstruant tout l'horizon, développe son propre talent et ses dons en se rapportant de manière plus symbolique que maladive à un terroir, en l'occurrence, celui de Cadiz. La distance peut aussi susciter l'épuration: en effet, José de la Negreta, cet andalou plein de *duende* est originaire du fameux village blanchi à la chaux où passent les mulets à pompons multicolores et des ruelles duquel se découpent les tranches bleu vif de la Méditerranée... Marseille! Il est né à Marseille! Oui mais dans une bonne famille gitane nourrie de flamenco.

En tout cas, le plus étonnant, outre le métier accompli qu'il a confirmé par une réelle pratique *in situ* sur la terre de ses ancêtres, c'est que sa voix ne présente jamais l'ombre du moindre effort; elle passe toutes les difficultés avec une aisance déconcertante. Certes, elle se réfère explicitement à Antonio Mairena, Juan Talega, Manuel de la Torre et d'autres, mais j'y entends aussi certains grasseyements de Chocolate et, surtout, le bonheur d'une vraie personnalité harmonieusement développée. Contrairement à Paco de Lucía, José de la Negreta a été guitariste avant d'être chanteur. Cela explique peut-être le choix judicieux qui a été le sien pour son accompagnateur, ainsi que son sens infaillible du *compas* (modes rythmiques du flamenco).

Domingo Rubichi est donc ce guitariste originaire de Jerez qui crée une osmose hors pair avec notre *cantaor*. Lui non plus, autre bonheur, ne professe aucune sujétion aux «monstres sacrés» actuels de la guitare flamenca. Certes, il a fréquenté explicitement Manuel Parrila, Manuel Morao et d'autres, et implicitement Pepe Martinez dans certaines finesses, ou Melchor de Marchena dans certains dépouillements; mais, une fois encore: homogénéité et personnalité sont les maîtres-mots. À plusieurs reprises, surtout dans des *falsetas* en réponse au chant, il fait preuve d'un exceptionnel art d'orateur musical: pour «prendre la parole» après un maestro tel que José de la Negreta, il commence par «murmurer» son motif modal, de manière très allusive et savamment «brouillée»; puis, l'attention étant captée, il le rejoue de manière explicite. Bravo le musicien! Musique, psychologie et savoir-faire, vous rejoignez ici la *firasa* des grands maîtres anciens de la tradition arabe. Peut-être, en esprit, est-ce là l'influence de notre mythique Ziryab de Cordoue, el Pajaro negro?

Le troisième homme du groupe, Luis de la Tota, est d'une redoutable efficacité aux *palmas* et il sublime l'efficacité de l'ensemble. Il n'est présent au *cajón*

que dans la dernière pièce, où l'alternance un peu kitch des cycles rythmiques *por tango* et *por buleria* est une gageure de savoir-faire rythmique.

Ainsi, nous avons tout un programme consacré au *cante jondo* (chant profond), noble dialogue entre chant et guitare dans lequel Domingo Rubichi est tour à tour l'interlocuteur qui repose et catalyse le chanteur et le rythmicien de fer et de contretemps bien placés, et sur les vagues duquel se déploient la voile et l'oriflamme du *cantaor.*

Ils sont bien «dans la tradition», c'est-à-dire que, comme dans certaine course olympique, ils ont bien reçu et devraient transmettre ce précieux «témoin», qu'ils actualisent par un influx vertical qui fait de leur prestation un instant précieux et donc extra-ordinaire.

Mais dans ce CD à la présentation claire et précise où est donc le défaut? On regrette juste de ne pas avoir tout ou partie d'une transcription des *letras* (les poèmes) pour mieux encore entrer dans l'esprit des instants. Certes, la diction est claire et on peut capter plus de paroles que d'ordinaire, mais enfin, tout le monde n'est pas à même de suivre le castillan prononcé à la flamenco ou à la gitane et on perd ici l'occasion de mieux appréhender cet élément poétique majeur qui commande à l'émotion du chanteur. En effet, que serait cette première *solea* sans cette image puissante d'un homme sur un chemin poussiéreux, écrasé de soleil et qui se protège le visage avec son mouchoir? Je suppose que ce CD ayant été mis en boîte, la joie de Laurent Aubert lui a fait oublier cette possibilité. Et puis, comment convaincre un tel chanteur de revenir sur ces instants passés pour une pénible recension? Néanmoins, peut-être les présentes pages pourraient-elles susciter ce travail *a posteriori*, ce qui, avec le CD, constituerait un bien précieux document.

MARC LOOPUYT

APOLLINAIRE ANAKESA KULULUKA

L'Afrique noire dans la musique savante occidentale au XX^e siècle

Thèse de doctorat soutenue à Paris IV Sorbonne le 17 novembre 2000.
Directeurs de thèse : Louis Jambou et François Picard

L'Afrique noire dans la musique savante occidentale au XX^e siècle est un examen de la nature et de la portée des apports africains – de musiques traditionnelles et des idéologies sous-jacentes – dans la création musicale savante contemporaine en Occident du XX^e siècle.

Si le XX^e siècle est une période propice à l'intégration des éléments musicaux et extra-musicaux subsahariens dans la musique élitiste de l'hémisphère nord, le syncrétisme ou l'éclectisme qui en découlent sont, néanmoins, le résultat d'un long processus historique, politique, économique et socio-culturel. Cette étude s'appuie sur une analyse essentiellement musicologique et historique, mais aussi anthropologique et ethnomusicologique, et propose une grille de lecture des critères de contact, de confrontation et de convergence entre les deux cultures musicales en présence.

Les approches systématiques et comparatives ont permis la scrutation des matières musicales s'inscrivant dans la filiation de deux traditions « stéréotomiques » distinctes à étagements multiples, tant par leurs données que par leurs facteurs musicaux et culturels. Elles ont aussi aidé à l'analyse des composantes prêtant à diverses lectures des éléments de formes et de fonds, idéologiques et pratiques pour l'Afrique ; philosophiques, scientifiques et techniques pour l'Occident. Ainsi pouvions-nous approfondir le rapport musical direct entre les deux continents et la nature des influences, des inspirations ou des emprunts du Sud et leur intégration dans la culture musicale savante du Nord examinée.

JULIEN MALLET

Liens sociaux et les rapports ville/campagne
Le tsapiky, «jeune musique» de Tuléar (Sud-Ouest de Madagascar)

Thèse de doctorat (413 p.) soutenue à l'Université Paris X Nanterre (Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme) le 18 décembre 2002.
Directeur de thèse: Hugo Zemp.

Le *tsapiky* est une musique pratiquée selon des modalités différentes dans les villes et les campagnes de la région de Tuléar (Sud-Ouest de Madagascar). Acoustique, il peut être joué à l'accordéon ou avec des *mandaliny*[1]; amplifié, il est exécuté par des orchestres (chant, guitare électrique, basse, batterie). Omniprésent à Tuléar, le *tsapiky* est mobilisé pour chaque événement, public ou privé: matches de football, discours et propagande politique, fêtes de l'indépendance, concerts. Quel qu'en soit l'utilisation ou le contexte, le *tsapiky* «fait venir du monde». Il accompagne également les différentes cérémonies: mariages, enterrements, circoncisions.

Mon enquête à Tuléar m'a permis de saisir différentes caractéristiques de cette réalité socio-musicale, qui s'articulent entre autres dans un rapport ville/campagne dynamique et original. Cette compréhension a nécessité une étude de la ville, espace aux frontières imprécises où se constituent de nouveaux liens sociaux (marché naissant, production de cassettes...), qui en font une étape d'une relation circulaire avec la campagne. Je me suis attaché à comprendre cette circulation en suivant les musiciens, dont la principale activité, même s'ils résident en ville, consiste en l'animation de cérémonies en brousse.

Pris dans des contextes rituels aussi bien que marchands, le *tsapiky* est l'occasion de formes d'échanges inédites. La thèse s'attache à la compréhension du rôle particulier joué par le *tsapiky* dans ces processus. Elle a pour objectif de démontrer que, dans des situations d'acculturation, au-delà des contraintes mondiales, étatiques, le *tsapiky* en tant que «jeune musique» participe de la construction de liens sociaux relativement autonomes et produit du sens grâce à une articulation qui lui est propre entre le passé, le présent et l'avenir.

Par l'analyse musicologique, j'ai également montré l'originalité de ce genre musical qui, bien qu'au cœur d'influences multiples (occidentales, africaines, de répertoires traditionnels locaux), révèle, à travers des processus d'appropriation, une grammaire propre lui permettant de s'affirmer comme genre musical partagé à l'échelle de la région.

Le «système *tsapiky*» se présente comme une production commune prise dans un marché, celui des cassettes, fruit d'individus créatifs qui entendent affirmer leur individualité, mais qui n'existe qu'en tant que genre constitué de codes, dont l'aspect performatif conditionne la structure, comme le montre l'analyse musicologique.

---

1 Luth en bois qui prend de multiples formes. Il peut comporter de une à six cordes et sa taille varie de moins d'un mètre à plus d'un mètre cinquante.

En effet, le *tsapiky* est marqué dans sa structure et son sens musical par son rôle dans les cérémonies. En tant que musique spécifique à une région, interne, il naît aussi du cadre cérémoniel. Il n'y a pas de «compromis» entre la ville et la campagne, mais des formes d'échange où la réciprocité est à l'œuvre.

Médiation entre des modèles contradictoires : les communautés anciennement structurantes (groupes ethniques, clans, familles) et la communauté nationale à la recherche d'elle même, le *tsapiky* est le truchement à travers lequel se dessine un nouveau territoire, de nouvelles relations sociales, à travers lequel des univers hétérogènes deviennent complémentaires.

Tout au long de mon travail, j'ai désigné le *tsapiky* comme «jeune musique» en m'attachant à caractériser cette catégorie analytique forgée à partir des réalités du phénomène musical étudié. Ce choix privilégie à dessein la contemporanéité de ce phénomène musical considéré comme expression particulière de la modernité. Il s'inscrit également dans une tentative d'échapper à des oppositions trop souvent empreintes de jugement de valeur telles que musiques traditionnelles/musiques modernes, populaires/savantes, rurales/urbaines... Catégorie analytique et non taxinomique, «jeunes musiques» traduit un souci de rendre compte d'un processus qui révèle un état non stabilisé, en mouvement, qui réinvente sans cesse son existence dans de multiples concordances.

J'ai également émis, dans la thèse, quelques hypothèses quant aux difficultés épistémologiques concernant une approche anthropologique de terrains contemporains.

VICTOR RANDRIANARY

Les jeux vocaux* galeha *des enfants antandroy de Madagascar

Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris X Nanterre le 9 décembre 2002.
Directeur de thèse : Georges Augustins

Les jeux vocaux *galeha* sont pratiqués par de jeunes bouviers du pays de l'Androy, à l'extrême sud de Madagascar. Ce peuple porte le nom d'Antandroy et il est avant tout berger. Le *galeha* est une joute dans laquelle deux individus ou deux groupes échangent des chants en se frappant, se pinçant... et, la plupart du temps, en se secouant la gorge énergiquement.

Dans cette série de gestes corporels qui accompagnent les jeux, ces pasteurs haussent les épaules de façon excessive. Ces chants sont faits de propos provocateurs et obscènes. Les émissions vocales sont variées. Bref, un ensemble de pratiques assez insolites qui suscitent de nombreux questionnements.

Les enregistrements sonores et audiovisuels ainsi que les observations directes montrent que le *galeha* s'inscrit dans le cadre de rites de passage ou de

En effet, le *tsapiky* est marqué dans sa structure et son sens musical par son rôle dans les cérémonies. En tant que musique spécifique à une région, interne, il naît aussi du cadre cérémoniel. Il n'y a pas de «compromis» entre la ville et la campagne, mais des formes d'échange où la réciprocité est à l'œuvre.

Médiation entre des modèles contradictoires : les communautés anciennement structurantes (groupes ethniques, clans, familles) et la communauté nationale à la recherche d'elle même, le *tsapiky* est le truchement à travers lequel se dessine un nouveau territoire, de nouvelles relations sociales, à travers lequel des univers hétérogènes deviennent complémentaires.

Tout au long de mon travail, j'ai désigné le *tsapiky* comme «jeune musique» en m'attachant à caractériser cette catégorie analytique forgée à partir des réalités du phénomène musical étudié. Ce choix privilégie à dessein la contemporanéité de ce phénomène musical considéré comme expression particulière de la modernité. Il s'inscrit également dans une tentative d'échapper à des oppositions trop souvent empreintes de jugement de valeur telles que musiques traditionnelles/musiques modernes, populaires/savantes, rurales/urbaines... Catégorie analytique et non taxinomique, «jeunes musiques» traduit un souci de rendre compte d'un processus qui révèle un état non stabilisé, en mouvement, qui réinvente sans cesse son existence dans de multiples concordances.

J'ai également émis, dans la thèse, quelques hypothèses quant aux difficultés épistémologiques concernant une approche anthropologique de terrains contemporains.

VICTOR RANDRIANARY

Les jeux vocaux* galeha *des enfants antandroy de Madagascar

Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris X Nanterre le 9 décembre 2002.
Directeur de thèse : Georges Augustins

Les jeux vocaux *galeha* sont pratiqués par de jeunes bouviers du pays de l'Androy, à l'extrême sud de Madagascar. Ce peuple porte le nom d'Antandroy et il est avant tout berger. Le *galeha* est une joute dans laquelle deux individus ou deux groupes échangent des chants en se frappant, se pinçant... et, la plupart du temps, en se secouant la gorge énergiquement.

Dans cette série de gestes corporels qui accompagnent les jeux, ces pasteurs haussent les épaules de façon excessive. Ces chants sont faits de propos provocateurs et obscènes. Les émissions vocales sont variées. Bref, un ensemble de pratiques assez insolites qui suscitent de nombreux questionnements.

Les enregistrements sonores et audiovisuels ainsi que les observations directes montrent que le *galeha* s'inscrit dans le cadre de rites de passage ou de

rites d'institution. En tant que tel, la thèse étudie les jeux vocaux, ces chants-paroles à travers leurs aspects musicaux et anthropologiques.

La première partie présente les pratiques et traditions musicales de l'Androy. Dans ce sens, la thèse s'inscrit dans l'ethnomusicologie de Madagascar. En fait, des fonctionnaires coloniaux, puis des chercheurs en sciences humaines de l'époque coloniale considéraient les Antandroy comme n'étant pas des musiciens. Cette partie de la thèse démontre alors deux éléments : le premier est la richesse du patrimoine musical antandroy. Dans ce sens, elle dément la vision qui affirme que les Antandroy n'ont pas d'instrument de musique, c'est pourquoi ils ne font que se frapper le corps. En revanche, cette thèse montre que le corps humain est le premier instrument antandroy. Les formules rythmiques exécutées au tambour sont par exemple les mêmes que celles des percussions corporelles. Elles prennent racine dans ce que l'on appelle musique du corps, dont le *galeha* fait partie. Enfin, d'une manière générale, il existe une similitude entre la musique antandroy, la tenue du corps et ces jeux vocaux.

La deuxième partie traite la musique en soi : techniques vocales, concordance des gestes corporels et des émissions vocales, échelles, forme et conception de la musique. Comme dans la musique vocale antandroy, les changements de mécanismes ou brisures vocales forment une des esthétiques les plus vénérées. Par contre, les mêmes gestes corporels ne produisent pas forcément les mêmes émissions vocales. Ce travail a permis aussi de se rendre compte que le larynx a une certaine élasticité et peut devenir un « instrument solide », contrairement à la conception des chanteurs lyriques. L'un des points essentiels de cette partie concerne l'acoustique des lieux. Les jeunes chanteurs connaissent les conditions psycho-acoustiques et les facteurs naturels par lesquels les voix se propagent dans une efficacité souhaitée.

En dernière analyse, la troisième partie concerne l'approche anthropologique de cette pratique. La connaissance de la musique, comme la connaissance du monde, commence par la compréhension du corps, ce dernier étant également la surface d'enregistrement de la mémoire collective. Dans cette culture de tradition orale, la maîtrise du corps, l'habileté de la parole et de la voix sont essentielles. Le *galeha* est aussi l'apprentissage du sacré, la culture de l'honneur et la valorisation du courage physique. L'ensemble de cette pratique conduit l'enfant dans sa marche progressive vers le statut d'enfant initié, intelligent (*ajaja mahihitsy*, *ajaja mahilala*). Ces jeux vocaux sont en définitive un rite de passage.

PIERRE SALIVAS

Musique Jivaro. Une esthétique de l'hétérogène.

Thèse de doctorat en soutenue à l'Université Paris VIII Saint Denis le 22 novembre 2002. Directeurs de thèse: Eveline Andréani; co-directeur: Jean-Michel Beaudet.

Cette thèse de Pierre Salivas est importante à plus d'un titre[1]. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'il n'y avait pas eu de thèse d'ethnomusicologie sur les Indiens des basses terres d'Amérique latine depuis 1994. Du point de vue ethnomusicologique, c'est donc une production qui ne peut être que la bienvenue, le champ musical des Amérindiens des basses terres étant encore largement un terrain à déchiffrer, dans tous les sens du terme, d'autant que dans les pays même d'Amérique latine, les Amérindiens sont souvent absents dans les histoires musicales nationales pour des raisons que nous connaissons bien en Amérique latine, qui se centrent autour de la question du racisme, du mépris pour la chose nationale et de la fascination qu'a toujours exercée l'Europe sur les élites locales, qui, contrairement aux idées reçues sur le nationalisme latino-américain, ont tendance à déprécier les cultures nationales au bénéfice de la culture européenne ou américaine, notamment dans le domaine de la musique.

Ce travail de plus de 430 pages est construit en quatre parties: une première qui présente les hommes, une seconde sur les musiques, une troisième sur la maison pour théâtre et les dialogues rituels qui s'y déroulent et une quatrième enfin sur l'initiation masculine et les chœurs féminins liés à la guerre.

La problématique est posée dès l'introduction: Chez les quatre groupes de Jivaro étudiés, «ne pas chercher à se ressembler sonorement est une condition *sine qua non* de réalisation de rituels collectifs, une prescription forte. Partagée par tous dans les musiques collectives, cette prescription constitue donc paradoxalement un phénomène unitaire». La cause pourrait s'en trouver dans l'origine dialogique de la musique, selon une hypothèse émise par Philippe Descola qui trouverait sa source dans une proscription du «chanter ensemble».

C'est donc la nature de la musique qui est ici en cause. C'est pourquoi le terme de polyphonie, entendu dans la tradition musicale occidentale chrétienne comme une musique «qui implique une coordination des différentes parties, centrée sur la synchronie – la communauté de la pulsation et la syntonie – la communauté d'un système de hauteurs dont la cohérence est rationnelle» ne trouve pas sa place dans cet univers musical des Jivaro. L'auteur lui préfère le concept d'hétérophonie entendu comme la «coexistence de plusieurs émissions sonores qui ne cherchent pas à être ensemble, mais plutôt à affirmer leur individualité» selon la formule employée par J.-M. Beaudet, qui a co-dirigé cette thèse. Même ce concept d'hétérophonie, entendu comme «l'occurrence sporadique, au sein d'une mélodie

1 Sollicité par la Rédaction, Pierre Salivas a préféré que soit ici publié le compte rendu de sa thèse par Michel Plisson plutôt que son propre synopsis (n.d.l.r.).

exécutée collectivement et conçue comme monodique, d'intervalles simultanés – consonants ou dissonants – en des point déterminés. Accidentelle ou à visée ornementale, la plurivocalité ainsi produite ne présente aucune régularité» selon la formule de Simha Arom, pose problème et ne correspond pas à la réalité musicale jivaro. Comment alors nommer cette recherche volontaire d'une «véritable esthétique de l'incoordination»? On lui préférera donc le concept de «polymusique» avancé par plusieurs ethnomusicologues. Au-delà des concepts et définitions, la question centrale est de savoir si ces parties musicales sont indépendantes ou non, si elles sont influencées les unes par les autres ou au contraire autonomes. Si ces musiques sont autonomes alors on lui préférera le terme de polymusique, si elles ne sont pas autonomes, on lui préférera le terme d'hétérophonie.

Les Jivaro font beaucoup de musique, mais en parlent très peu, affirmait l'auteur déjà en 1995 dans la notice d'un magnifique CD[2]. Comme de nombreuses autres cultures du monde, les Jivaro n'ont pas de mot pour désigner la musique. Ce qui n'empêche qu'ils en fabriquent beaucoup, qu'elle soit profane, sacrée, individuelle ou collective, chantée par les hommes ou par les femmes, comme les *anent*, ces chants faits pour aimer, se souvenir, penser ou au contraire oublier («*para no soñar más del muerto*»[3], dit le musicien) doué de fonctions propitiatoires.

L'auteur concentre ensuite son discours sur les dialogues rituels, dans la partie II, «La maison pour théâtre», qui juxtaposent plusieurs modes d'utilisation du langage. Cela pose le problème de la relation entre chant et parole dont il apparaît que la coupure entre les deux n'est pas fondamentale chez les Shuar. Dans la partie III consacrée aux fêtes qui est le cadre même de l'hétérophonie, l'auteur nous démontre, sonogrammes et transcriptions musicales à l'appui, comment s'articule ce langage musical original, comment s'opposent les instruments et les voix, et le discours musical dans lequel chaque individu a une pulsation musicale différente de celle du voisin. Car s'il n'y a pas polyphonie à proprement parler, il y a toutefois un «jouer ensemble» dans lequel chaque individu s'affirme. Dans cette partie est également décrit le rituel autour de la récolte des fruits du palmier *uwi,* fête très importante qui n'a lieu qu'une fois par an. Est évoqué également le fameux rituel *tsantsa*, c'est-à-dire le rituel de la réduction des têtes humaines, qui aura fait couler beaucoup d'encre journalistique.

Enfin, dans la partie IV, l'auteur décrit l'initiation des jeunes à la guerre, dans laquelle sont utilisés le tabac et une décoction de datura, et qui se termine par un bain rituel, les hommes entonnant de nombreuses formules huchées ainsi que la musique des chœurs féminins produits dans le contexte de la guerre. Une bibliographie, une discographie ainsi qu'un CD encarté très bien enregistré, avec quelques belles pièces comme les chants du rituel *uwi* et les chœurs de femme *ujua*, nous permettent d'apprécier ce beau «désordre musical».

MICHEL PLISSON

2 C.f. le CD: *Equateur: le monde sonore des Shuar.* Enregistements et texte: Pierre Salivas. 1995. Contacts: Anent Shuar. Tél.: 01 39 51 16 34. E-Mail: pierre.salivas@free.fr

3 «Pour ne plus rêver du mort».

MONIKA STERN

Les Femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte (Vanuatu)

Thèse de doctorat (478 pages, 1 CD) soutenue à l'Université Paris IV Sorbonne le 10 décembre 2002. Directeur de thèse : François Picard.

L'archipel mélanésien de Vanuatu est composé d'une multitude d'îles. L'une d'entre elles, située dans le Nord-Est de l'archipel se nomme Pentecôte. Ce travail est consacré aux deux régions Nord et Centre de l'île (Raga et Apma). Les traditions y sont encore aujourd'hui très vivaces et donnent lieu à des grandes cérémonies, riches en musiques et permettant d'entretenir les relations d'échanges entre les groupes. Les nattes rouges fabriquées exclusivement par les femmes jouent un rôle important dans ces échanges car elles ont une valeur de monnaie traditionnelle. Ces nattes-monnaie et la musique se retrouvent face à face dans les cérémonies coutumières. Les interprétations musicales des femmes sont souvent bien séparées de celles des hommes.

La première partie, d'un caractère ethnographique, décrit le contexte socioculturel de ces sociétés en mettant l'accent sur les musiques, qui marquent les moments importants de la vie des habitants. Tout d'abord, la musique est introduite, le plus souvent par les femmes, dans la vie des enfants sous forme de berceuses et de jeux chantés. Les femmes chantent et dansent par ailleurs lors de leurs propres passages de grades, mais aussi lors des passages masculins. Ainsi les danses *havwa* exécutées en groupe par les femmes du Nord donnent à la fois du prestige à l'homme passant son grade, comme à sa fille organisant la danse. Dans le Centre, certains passages de grades donnent l'occasion aux femmes de frapper l'ensemble des grands tambours en bois, réservés habituellement aux hommes. Les femmes jouent aussi un grand rôle musical dans les cérémonies de mariages. En effet, elles interprètent les *barate* ou les *baratoa*, jeux satiriques chantés. Dans le Nord de l'île, la danse de nuit *sawagoro longo* est effectuée par les tantes paternelles de la jeune mariée. Les chants intimes d'amour peuvent être interprétés aussi bien par les hommes que par les femmes. Enfin, il existe des chants mortuaires où le chanteur ou la chanteuse improvise les paroles sur la vie du défunt.

La deuxième partie est consacrée aux analyses musicales. Il s'agit alors de trouver des méthodes d'analyse permettant de comprendre les logiques sous-jacentes de cette musique de tradition orale. Les analyses se fondent sur un corpus de quarante-trois exemples musicaux enregistrés sur le terrain et transcrits. Les enregistrements sont disponibles sur un CD. Après avoir choisi des traits qui nous semblaient pertinents dans cette musique, nous avons adapté un certain nombre de méthodes empruntées aux travaux des ethnomusicologues. Ainsi, par exemple pour les échelles, les analyses se fondent sur les articles de Constantin Brăiloiu, pour les intervalles sur les écrits de Vida Chenoweth, pour les structures sur ceux de Simha Arom et Nicolas Ruwet. Quelques ajustements de méthodes ont été

réalisés afin d'adapter celles-ci au genre des musiques étudiées. Un dernier chapitre fait un bilan des caractéristiques musicales issues de nos analyses.

La dernière partie étudie le rôle des nattes-monnaie et de la musique à travers les échanges cérémoniels. Ainsi nous nous tournons vers le domaine économique. En effet, la musique de l'île est régie par les droits d'auteur. La musique s'achète et s'échange selon des règles bien précises décrites ici. Après l'exposition des grands points de la production des nattes et des chants, un autre chapitre est consacré aux échanges cérémoniels. Deux événements importants sont décrits : le premier est la danse *havwa* du Nord de l'île, danse qui donne lieu à de grands échanges de nattes rouges entre les femmes. Le deuxième se déroule dans le Centre de l'île, il s'agit de la cérémonie de *kau* qui donne lieu à des danses féminines avec des nattes rouges et à de nombreux échanges. Ainsi nous décrivons des événements à travers lesquels le rapport nattes/musique est clairement explicite. Les échanges lors de ces cérémonies sont ensuite analysés et comparés. Un dernier chapitre est consacré à la consommation ainsi qu'au rôle de la musique dans le domaine économique. Nous analysons différents aspects économiques de la musique et faisons un bilan des trois manières différentes de transmettre la musique.

Publications reçues

Les publications figurant ici ont été reçues par la Rédaction et n'ont pour l'instant pas pu faire l'objet de comptes rendus.

Les auteurs, éditeurs ou diffuseurs désirant voir leurs publications mentionnées dans cette rubrique sont priés de les adresser à:

Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 Genève 25.

Livres

AGAMENNONE Maurizio, Francesco GIANNATTASIO (a cura di): *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica.* Padova: Il Poligrafo, 2002. 230 p., transcriptions musicales.

BENSIGNOR François, dir.: *Les musiques du monde.* Avec la collaboration de Olivier Cathus, Jean-François Dutertre, Henri Lecomte, Jean-Louis Mingalon et Marion Provansal. Paris: Larousse/VUEF, 2002. Guide Totem. 312 p., illustrations noir-blanc et couleurs.

BENSIGNOR François, dir.: *Planètes Musiques. Guide-annuaire des musiques traditionnelles et du monde.* Paris: CIMT/IRMA, 2003. 578 p., index, glossaires.

BOUËT Jacques, Bernard LORTAT-JACOB et Speranța RĂDULESCU: *À tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie.* Nanterre, Société d'ethnologie, 2002. 333 p., accompagné d'un DVD image/musique. «Hommes et musiques», collection de la Société française d'ethnomusicologie IV.

BOURS Étienne: *Dictionnaire thématique des musiques du monde.* Préface de Chérif Khaznadar. Paris: Fayard, 2002. 484 p.

BRUSILA Johannes: *'Local Music, not from Here'. The Discourse of World Music examined through three Zimbabwean case studies: The Bhundu Boys, Virginia Mukwesha and Sunduza.* Helsinki: Finnish Society for Ethnomusicology Publ. 10, 2003. 254 p.

MAGRINI Tullia, dir.: *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia.* Piccola Biblioteca Einaudi, Arte, Architettura, Teatro, Cionema, Musica. Torino: Einaudi, 2002. 342 p.

MAGRINI Tullia, ed.: *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003. 392 p.

McGOWAN Chris et Ricardo PESSANHA: *Le son du Brésil. Samba, bossa nova et musiques populaires.* Traduit de l'américain par Emmanuel de Baecque. Paris: éditions Lusophone, 1999. 300 p.

PALMBERG Mai & Annemette KIRKEGAARD, eds.: *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa.* Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet, 2002. 182 p.

SORCE KELLER Marcello: *Musica e sociologia.* Guide alla musica. Milano: Ricordi, 1996. 161 p.

TENAILLE Frank: *Le raï. De la bâtardise à la reconnaissance internationale.* Arles: Actes Sud / Paris: Cité de la Musique, 2002. 190 p., accompagné d'un CD.

VEIGA DE OLIVEIRA Ernesto: *Instrumentos Musicais Populares Portugueses.* Nouvelle édition revue et augmentée. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Museu Nacional de Etnologia, 2000. 495 p., ill. n.b. + coul.

VENU Gopal: *Into the World of Kutiyattam with the Legendary Ammannur Madhava Chakyar.* Irinjalakuda: Natana Kairali, 2002. 188 p., ill. n.b. + coul.

VROD Jean-François, coord.: *Violon populaire. Le caméléon merveilleux.* Parthenay: Éditions Modal, 2003. 218 p., illustrations noir-blanc.

YOUSSEFZADEH Ameneh: *Les bardes du Khorassan iranien. Le* bakhshi *et son répertoire.* Leuven-Paris: Diffusion Peeters, 2002. Travaux et mémoires de l'Institut d'études iraniennes 6. 316 p., accompagné d'un CD.

En ligne

DALLAIS Philippe, Stefan WEBER, Caroline BRINER, Joel LIENGME: «La guimbarde chez les Hutsuls: investigations ethnomusicologiques sur la drymba dans les Carpates ukrainiennes». *Ethnographiques.org* 2 (octobre 2002), http://www.ethnographiques.org/documents/article/arDallais.html

PAREJO-COUDERT Raphaël: «Mémoire et dynamique culturelle en pays basque. Les archives sonores basques: recensement, production et projet de phonothèque basque». AFAS *de la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme*, http://afas.mmsh.univ-aix.fr/article_parejo.htm

CD

AFRIQUE

ACOUSTIC GHANAIAN HIGHLIFE. Aaron Bebe Sukura & the Local Dimension Palm Wine Band. Enregistrements : Panjl Anoff ; texte : John Collins. 1 CD Arion ARN 64599, 2003.

ANDALUSSYAT. Françoise Atlan et l'Orchestre Arabo-Andalou de Fès dirigé par Mohammed Briouel. Enregistrement : s.n. ; texte : Sami Sadak. 1 CD Buda Musique 82237-2, 2003.

L'ART DU DJEMBÉ. Soungalo Coulibaly. Enregistrement et texte : Vincent Zanetti. 1 CD Arion ARN 60590, 2002.

BISSA DU BURKINA FASO. Musique vocale et instrumentale. Enregistrement et texte : Charles Duvelle. 1 CD Prophet 32, Philips 472 504-2, 2003.

LES CHANTS DE TAOS AMROUCHE. Chants berbères de Kabylie. Réédition. Enregistrements : Claude Morel et Jacques Leblond ; textes : Squaaly et Catherine Peillon. Coffret de 5 CD l'empreinte digitale ED13156, 2002.

CHŒURS ROYAUX DU BÉNIN. Fon-Gbé d'Abomey. Enregistrement et texte : Charles Duvelle. 1 CD Prophet 33, Philips 472 505-2, 2003.

COSMOGONIES DU MAGHREB. Les héritages Culturels Régionaux 1. Enregistrement : Philippe Arras ; direction artistique : Patrice Angosto. 1 CD+ Espace Julien EJMCCD1001, 2000.

GUINÉE. Percussions et chants Malinké, volume 2. Famoudou Konaté, maître-djembé, et l'Ensemble Hamana Dan Ba. Enregistrement : Étienne Dreuilhe ; texte : Nasser Saïdani. 1 CD Buda Records 1977832, 2003.

HADZAS. Bushmen de Tanzanie. Enregistrement et texte : Laurent Jeanneau. 1 CD Buda Records 3015942, 2003.

IBN 'ARABI, EL INTÉRPRETE DE LOS DESEOS (TARYUMÁN AL-ASHWÁQ). Ensemble Ibn Báya & Cofradía Shushtari. Omar Metioui & Eduardo Paniagua. Enregistrement : José del Pozo & Hugo Westerdabl ; texte (sélection) : Pablo Beneito. 1 CD Pneuma PN-360, 2002.

MALI. Percussions du Wasulun. Séga Sidibé : «Wasulun fenkorow». Enregistrement et texte : Patrick le Du. 1 CD Buda Records 3015922, 2003.

MAROC. L'art du samâ' à Fès. Orchestre Ahl-Fâs, dir. Muhammad Bennis. Enregistrement : Ted Levin, 1997 ; texte : Azzeddine Kharchafi. 1 CD AIMP LXVII / VDE CD-1104, 2002.

MAROC. Ensemble Ibn Arabi : chants soufis arabo-andalous. Enregistrements : Mohamed Bouchnak ; texte : Frank Tenaille. 1 CD Long Distance 0450103, 2003.

MASTERS OF PERCUSSION. Vol. 1 : Africa. Guem – Adama Dramé – Soungalo Coulibaly – Doudou Ndiaye Rose – Mamady Keïta... Compilation et texte : François Gonzalez et Jérôme Carlier. 1 CD Follow Me Records FM117CD, 2003.

THE MUSIC OF SOUTH AFRICA. Compilation : Phil Stanton ; texte : Rob Allingham et Gregory Mthembu-Saler. The Rough Guides. 1 CD World Music Network RGNET 1020 CD, 1999.

NIGER. Musique des Touaregs. Vol. 1.: Azawagh; vol. 2: In Gall. Enregistrements : François Borel et Ernst Lichtenhahn ; texte : François Borel. 2 CD (vendus séparément) AIMP LXVIII et LXIX / VDE 1105 et 1106, 2002.

SARA DU TCHAD. Daye – Gor – Kaba-Démé – Sara-Kaba – Sara-Mandjingaye – Nar. Enregistrement et texte : Charles Duvelle. 1 CD Prophet 34, Philips 472 506-2, 2003.

SOUFIS D'ALGÉRIE. Mostaganem. Tariqa Alawiya – Tariqa Issawiya – Tariqa Bouabdaliya. Enregistremen : Abdallah Benkhanouche ; textes : Cheikh Khaled Bentouinès, Christian Guellerin. Collection Charles Duvelle. 1 CD Prophet 31, Philips 472 503-2, 2003.

TANZANIE. Musique de divertissement wagogo. Enregistrement et texte : Polo Vallejo. 1 CD Ocora C 560165, 2002.

AMÉRIQUES

BRÉSIL. Fête de rue du Nordeste. Cavalo-Marinho. Enregistrement et texte : Teca Calazans. 1 CD Buda Records 3015912, 2003.

ÉQUATEUR. Cotacachi : La Jora. Mélodies et chansons métisses de la Sierra Norte. Grupo Cantavicos. Enregistrement et texte : Eddy Pennewaert. 1 CD Colophon Records Col. CD 115, 2002.

LOS INCAS. El último. Enregistrement : Olivier Milchberg ; texte : s.n. 1 CD Buda Musique 1989962, 2002.

OLOYU OBBA. Oni Oni. De la Santería à la rumba, percussions et chants yoruba de Cuba. Enregistrements : Thierry Bardon ; texte : Isabelle Leymarie. 1 CD Arion ARN 64588, 2003.

ORIKI. Chants et rythmes du Candomblé. Enregistrements : Eric Donnart ; texte : Ayrald Petit. 1 CD Arion ARN 64622, 2003.

PÉROU, Cuzco - Chinchero : Monk'a. Chants de la terre et de la jeunesse. Takiy Huayna. Enregistrement et texte : Eddy Pennewaert. 1 CD Colophon Records Col. CD 114, 2002.

NELSON ROJAS. Bulenga (Venezuela). Enregistrements : Errol Maibach et Christian Oestreicher ; texte : Laurent Aubert. 1 CD Ethnomad ARN 64594, 2003.

SANDRA RUMOLINO. Por la Vuelta. Tango Argentino. Enregistrement : Philippe Teissier du Cros ; textes : Sandra Rumolino, Solange Bazely. 1 CD Arion ARN 64589, 2002.

ASIE

KHALED ARMAN. Rubâb Raga. Enregistrements : Radio Suisse Romande / Espace 2 ; texte : Khaled Arman. 1 CD Arion ARN 64627, 2003.

ASIE CENTRALE. Musique des Ouïgours. Tradition d'Ili et de Kachgar. Enregistrement : Pierre Bois ; texte : Jean During. 1 CD Inédit W 260113, 2003.

BARSALO. Kutall Khan Dahrh Manghaniyar. Chants de la mousson. Inde, Rajasthan. Enregistrement et texte : Eddy Pennewaert. 1 CD Colophon Records Col.CD 116, 2002.

CHANT SOUFI DE SYRIE. Dhikr Qâdirî Khâlwatî de la Zâwiya Hilaliya, Alep. Enregistrement : Pierre Bois ; texte : Arwad Esber. 1 CD Inédit W 260109, 2002.

FULL BLOOM. The Madjid Khaladj's Educational Project. Enregistrements : Jean-Pierre Bouquet ; textes : divers. 1 CD EDT Records EDTCD1, 2003, edtombak@aol.com

KURDISTAN IRANIEN. Les Maqam rituels des Yarsan. Ali Akbar Moradi, chant et tanbur. Enregistrements : Reza Askarzadeh ; texte : Ali Akbar Moradi et Pierre Bois. Coffret de 4 CD Inédit W 260110/1-4, 2002.

MAHWASH. Radio Kaboul. Hommage aux compositeurs afghans. Enregistrements : Silvio Soave ; réalisation : Martina Catella. 1 CD Accords Croisés ACC100, 2003.

MASTERS OF PERSIAN MUSIC. 'Without you'. Mohammad Reza Shajarian, Hossein Alizadeh, Kayhan Kalhor, Homayoun Shajarian. Enregistrements : Ramin Zamani ; texte : Laudan Nooshin. 1 CD World Village 468 011, 2002.

NASTANA. Chants Qawwali du Rajasthan. Enregistrements : Amit Ojha ; texte : s.n. 1 CD Arion ARN 64625, 2003.

NATURE OF RAGAS – RAGAS OF NATURE. A Collection for Times, Moods and Seasons. Ken Zuckerman, Anindo Chatterjee. 1 CD Living Music Traditions LMT CDE 3007, 2002.

THE NAUKA CHARITRAM. Tyagaraja's Krishna Opera. Trichur Ramachandran. Enregistrement: Sangeetha Studios, Chennai; texte: Christian Ledoux. 1 CD Navras NRCD 0177, 2003.

SEVARA NAZARKHAN. Gozal Dema (Ouzbékistan). Enregistrements: Ravshan Nugmanov, Tashkent; texte: s.n. 1 CD Pan Terra s.n., 2002.

OUZBÉKISTAN. Maqâm Dugâh. Le Shash-maqâm ouzbek-tadjik. Nâdira Pirmatova, Mariam Sattarova, Abdurahim Hamidov. Enregistrement et texte: Jean During. 1 CD Inédit W 260111, 2002.

PAKISTAN. Faiz Ali Faiz. La nouvelle voix du Qawwali. Production: Accords Croisés; texte: Martina Catella. 1 CD World Village 479 011, 2002.

PARVATHY BAUL. Radha Bhava (Bengale). Enregistrements: Errol Maibach; texte: Laurent Aubert, 1 CD Ethnomad-Arion ARN 64624, 2003.

SALON DE MUSIQUE. Ken Zuckerman & Swapan Chaudhuri in concert. 1 CD Living Music Traditions LMT CDE 3008, 2002.

WALZENAUFNAHMEN JAPANISCHER MUSIK / WAX CYLIBNDER RECORDINGS OF JAPANESE MUSIC, 1901-1913. Berliner Phonogramm-Archiv, Historische Klangdokumente / Historical Sound Documents 1. Editeur: Arthur Simon; texte: Ingrid Fritsch. 1 CD SMPK BPhA-WA1, 2003.

EUROPE

APULA. Peninsula danzante. Arakne Mediterranea. Enregistrement: s.n.; direction artistique: Giorgio Di Lecce. 1 CD CNI Service CTDL 14226, s.d.

BULGARIE. Le chant des enfants du monde, deuxième partie: des amours et des danses. Enregistrement et texte: Francis Corpataux. 1 CD Arion ARN 64583, 2003.

DANZIMANIA. Tarante e tarentelle dal 1500 ad oggi. Arakne Mediterranea. Enregistrements: Elio Giordano; direction artistique: Giorgio Di Lecce. 1 CD CNI Service CTDL 13186, s.d.

JEAN-FRANCOIS DUTERTRE. Chansons traditionnelles de Normandie. Enregistrement: Denis Gasser; texte: Jean-François Dutertre. 1 CD Buda Records 1989402, 2003.

FRANCE. Musique d'Auvergne. Les Costauds de la Lune. Enregistrement: Hervé Martin; texte: Patrick Désaunay, Michel Esbelin, Didier Pauvert. 1 CD Buda Records 1989382, 2003.

KEK LANG. Hongrie: chants rom. Lunes d'hiver, lunes d'été. Enregistrement: Alban Sautour; texte: Alain Weber. 1 CD Long Distance 3040162 WAG 331, 2001.

ERIC MONTBEL. Le Jardin de l'Ange. Noëls, cantiques, miracles & merveilles. Enregistrement: Pascal Cacouault et André Voltz; texte: Eric Montbel. 1 CD Al Sur ALCD 250, 1998.

MEVLUD. Ibn Arabi. Nesidu-l-Huda. Enregistrements: Mufid Kosovic et Senadin Zaric; production musicale: Mehmed Bajraktarevic. 1 CD Muzicka Produkjica S0016, 2003.

MUSICHE TRADIZIONALI DEL MOLISE 1. La Raccolta 23 degli Archivi di Etnomusicologie. Enregistrements: Diego Carpitella et Alberto Mario Cirese; textes: Maurizio Agamennone et Vincenzo Lombardi. 1 CD FinisTerre MTM 01, 2002.

JOSÉ DE LA NEGRETA. Sueño Gitano (Flamenco). Enregistrements: Didier Hatt; texte: Laurent Aubert. 1 CD Ethnomad 64600, 2003.

NOËLS DES BALKANS. Aksak & Erika Tasnády. Enregistrement: Sylvain Thévenard et Gérard de Haro; texte: s.n. 1 CD Buda Records 1983092, 2002.

STELIOS PETRAKIS. Akri tou dounia (Aux confins du monde). Enregistrement: Stelios Petrakis; texte: Jacques Denis. 1 CD L'empreinte digitale ED 13169, 2003.

MARINA PITTAU. Raighinas (Sardaigne). Enregistrements: Giovanni Carlini; texte: Marina Pittau. 1 CD Ethnomad-Arion ARN 64636, 2003.

RIMANCES. Romances portugaises. José Barros e Navegante. Enregistrement: JBN & Sintra; texte: José Barros. 1 CD l'empreinte digitale ED 13145, 2003.

TRE TARANTE. Taranta-Pizzica-Scherma. Arakne Mediterranea. Enregistrement: s.n.; direction artistique: Giorgio Di Lecce. 1 CD CNI Service CTDL 13193, s.d.

ANDRÉ TAÏEB. Chants séfarades des synagogues du Languedoc. Atlas sonore en Languedoc-Roussillon. Réalisation: Pierre-Luc Ben Soussan; texte: Amnon Shloah. 1 CD CLRMDT 1017, 2003.

OCÉANIE

ADMIRALTY ISLANDS. Papua New Guinea : Bipi – Manus. Enregistrements et textes : Charles Duvelle. 1 CD Prophet 35, Philips 472 507-2, 2003.

DIVERS

LES DEUX ANDALOUSIES. Compagnie Marc Loopuyt. Enregistrements : Henri Lecomte, Guillaume Perrier et Thomas Loopuyt ; texte : Marc Loopuyt. 1 CD Buda Records 1989372, 2002.

MONDE-EN-PROVENCE. Musiques traditionnelles du monde en Provence-Alpes-Côte-d'Azur. Direction artistique : Philippe Fanise ; réalisation : Eric Montbel et Sami Sadak. 2 CD Arcade 03/01, 2003.

YENGI YOL. De Séville à Boukhara. Flamenco oriental. Enregistrement : Mathieu Pelletier ; texte : Jean During. 1 CD Playa Sound PS 65263, 2002.

CD-ROM / DVD / LOGICIELS / VIDÉOS

IL MAGGIO DRAMMATICO. Teatro Popolare in Emilia (Folk Theatre in Emilia) de Tullia Magrini (italiano – english). 1 CD-ROM Si.Lab Edizioni Multimediali, Firenze (www.silab.it), 2003.

Les auteurs

François BOREL est conservateur adjoint au Musée d'ethnographie de Neuchâtel, où il est responsable des collections d'instruments de musique, des collections d'Afrique sahélienne et des Archives sonores. Par ailleurs, il enseigne l'ethnomusicologie à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel et au Lycée Denis-de-Rougemont. En tant que chercheur ethnomusicologue, il est spécialiste des musiques du Niger, en particulier celles des Touaregs.

Marc CHEMILLIER est maître de conférences en informatique à l'université de Caen, spécialiste de l'informatique musicale, et ethnomusicologue membre du Laboratoire UMR 8574 du Musée de l'Homme à Paris. Ses travaux en ethnomusicologie l'ont conduit en Centrafrique, où il a travaillé sur la musique des harpistes Nzakara. Il a participé au livre collectif publié par Éric de Dampierre *Une esthétique perdue* qui traite de l'esthétique de la société Nzakara-Zandé, ainsi qu'au disque paru dans la collection CNRS Musée de l'Homme consacré à ce répertoire. Plus récemment, il a travaillé à Madagascar sur la musique de cithare pour le culte de possession, ainsi que sur les aspects cognitifs de la divination malgache.

Michel COLARDELLE, conservateur général du patrimoine, est directeur du Musée national des Arts et Traditions populaires et du Centre d'ethnologie française (UMR 306 du CNRS) depuis 1996. Fondateur et directeur du Centre d'Archéologie Historique des Musées de Grenoble et de l'Isère (1976-1983), conseiller technique chargé des Musées et des Arts plastiques (1984-1986) puis conseiller technique chargé du Patrimoine et des Archives au Cabinet du Ministère de la Culture (1988-1989), il est directeur de la Caisse nationale des Monuments historiques et des sites (1989-1991) puis directeur de Cabinet du Ministère de la

Jeunesse et des Sports (1991-1993). Chargé de mission auprès du Directeur des Musées de France (1993-1996), il rejoint le MNATP en 1996. Il est directeur du projet de Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille. Spécialiste d'archéologie médiévale, il est l'auteur de nombreuses publications et catalogues d'expositions. Il est professeur à l'Ecole du Louvre.

Cécile CORBEL est étudiante et musicienne. Elle a étudié l'intégration du sonore au musée lors d'une année de muséologie à l'École du Louvre dans l'intention de croiser ses centres d'intérêt. Elle poursuit actuellement une cinquième année à l'École du Louvre tout en continuant sa carrière musicale.

Aurélia DOMARADZKA-BARBIER est née en Silésie. Sa thèse de doctorat a été consacrée aux musiques silésiennes. Son travail de recherche sur le terrain porte sur des cultures polonaises de plaines et de montagnes en particulier celles des Carpates.

Florence GÉTREAU, conservateur au Musée instrumental du Conservatoire de Paris puis chef de projet du musée de la Musique, est chargée du département de la musique et de la parole du Musée national des Arts et Traditions populaire depuis 1994. Elle enseigne l'organologie et l'iconographie musicale au Conservatoire de Paris. Chercheur à l'Institut de Recherche sur le patrimoine musical en France (UMR 200 du CNRS), elle y a créé en 1995 la revue scientifique annuelle *Musique-Images-Instruments*. Elle a été lauréate du Curt Sachs Award en 2002.

Jean LAMBERT est anthropologue et ethnomusicologue. Il est maître de conférences et membre du Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme (Paris). Il a notamment publié *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite* (Nanterre : Société d'ethnologie, 1997).

Madeleine LECLAIR s'intéresse à l'organologie musicale depuis plus d'une dizaine d'années. De 1992 à 2000 elle a travaillé à l'étude et à la gestion des collections instrumentales au département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, d'abord auprès de Geneviève Dournon, puis de Lucie Rault. Elle s'occupe, depuis l'automne 2000, des collections ethnomusicologiques au musée du quai Branly. Elle prépare une thèse de doctorat sur un répertoire féminin de musique vocale des Itcha (population d'origine Yoruba) du Bénin.

Bernard LORTAT-JACOB est Directeur de recherche au CNRS, responsable du Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Il travaille depuis maintenant plus de trente ans sur les traditions musicales européennes et méditerranéennes (Maroc, Sardaigne, Roumanie, Albanie) et a publié de nombreux disques et articles, ainsi qu' une dizaine de livres dépassant souvent le cadre de la stricte monographie.

Luc MARTINEZ est compositeur et concepteur sonore[1]. Auteur de pièces électroacoustiques pour le concert, il développe des procédés de diffusion et d'interaction originaux pour des situations d'écoute inhabituelles: installations sonores temporaires ou permanentes, concerts en réseaux haut débit qu'il expérimente en pionnier depuis 1991, concert aérien pour parapentes, etc. Responsable des studios du Centre national de création musicale (CIRM) de Nice de 1990 à 99, il mène aujourd'hui une carrière indépendante, dirige un atelier de design sonore à l'université de Nice et se trouve régulièrement consulté dans le domaine des nouvelles applications du son et du multimédia pour des projets culturels d'envergure, en France ou à l'étranger (musées, centres d'art et de création, etc.).

Antonello RICCI est chercheur rattaché aux cours de diplôme en Théories et pratiques de l'anthropologie et des Disciplines ethno-anthropologiques de l'Université «La Sapienza» de Rome. Il a mené des recherches sur le terrain dans l'Italie centrale et méridionale, plus particulièrement sur la signification sociale du son et de la musique. Il est membre de l'Association italienne pour les sciences ethno-anthropologiques (AISEA).

Curt SACHS (Berlin, 1881 – New York, 1959) fit ses études à l'Université de Berlin et se consacra à la musicologie à partir de 1909. Nommé directeur de la Collection nationale d'instruments (*Staatliche Instrumenten-Sammlung*) à Berlin en 1919, il enseigna également à l'Université, à la Hochschule für Musik, à l'Akademie für Kirchen- und Schulmusik. En 1933 il quitta l'Allemagne. Jusqu'en 1937 il fut attaché au Musée de l'Homme à Paris et fit des conférences à la Sorbonne, puis il s'installa à New York et enseigna dans diverses grandes universités américaines, à Columbia University en dernier lieu. Excellent professeur, musicologue aux idées particulièrement originales et auteur particulièrement prolixe, Sachs a eu sur la musique des vues d'ensemble fécondes. Unissant l'un des premiers ses aspects morphologiques, ethnologiques et historiques, il a jeté les bases de nombreuses recherches nouvelles.

---

1 Concepteur sonore: le métier consistant à concevoir, réaliser et superviser la diffusion du son dans un contexte muséographique n'existe pas en soi; il est l'un des territoires possibles de la création sonore contemporaine et pourrait se réclamer de ce que l'on nomme de façon large et imprécise le «design sonore». Cette discipline fait appel à des compétences connexes:

- la disponibilité culturelle propre à s'immerger rapidement dans l'univers thématique et scientifique d'un projet;
- la composition électroacoustique qui donne une véritable connaissance du son en tant que matière d'abord captée, puis traitée ou reconstituée;
- la maîtrise des outils de création sonore, du studio d'enregistrement et de post-production;
- la maîtrise des principes et dispositifs de diffusion du son, permettant de prescrire les solutions existantes les mieux adaptées, voire de développer des solutions nouvelles: infogestion et projection;
- des notions élémentaires d'acoustique des salles permettant d'adapter les espaces d'écoute aux sources sonores diffusées.

Le fait de pouvoir s'exprimer tour à tour sur ces différents sujets brouille quelque peu les cartes vis-à-vis d'interlocuteurs habitués à traiter avec des entreprises dans le cadre de marchés publics: compositeur ? concepteur ? technicien ? collaborateur ? prestataire ?...

ethnomad

La nouvelle collection de CD des Ateliers d'ethnomusicologie en collaboration avec les disques ARION. **ww.adem.ch**

ETHNO une vision novatrice des musiques du monde, axée sur la découverte d'artistes et d'ensembles exceptionnels.

NOMAD des musiques migrantes, enracinées dans une tradition culturelle, mais intégrées au monde d'aujourd'hui.

MAD une riche palette de timbres, de saveurs et d'émotions, avec en plus le grain de folie qui est le signe du talent.

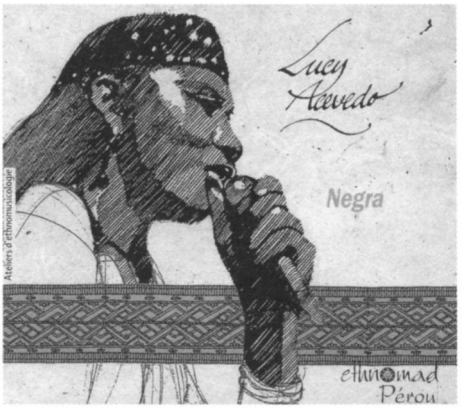
MARINA PITTAU. **Raighinas** (Sardaigne)
Texte de Marina Pittau. CD Ethnomad ARN 64636, 2003

Ensemble Kaboul
Nastaran (Afghanistan)
Texte de Khaled Arman et Laurent Aubert
CD Ethnomad ARN 64543, 2001

Soungalo Coulibaly
Dengo (Mali)
Texte de Vincent Zanetti
CD Ethnomad ARN 64544, 2001

Ensemble Aznach
Zoura (Tchétchénie)
Texte de Bernard Outtier
CD Ethnomad ARN 64557, 2001

Lucy Acevedo
Negra (Pérou)
Texte de Patrik Dasen
CD Ethnomad ARN 64567, 2002



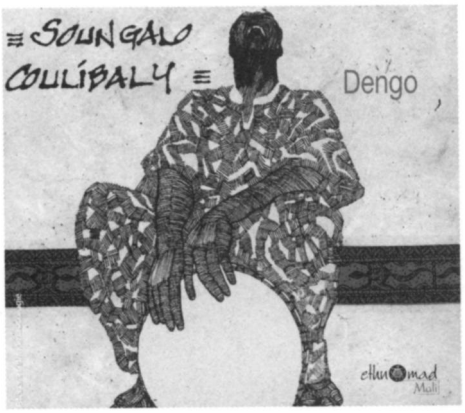
Xhemali Berisha et l'Ensemble Skaros
Hapi sytë (Albanie-Kosovo)
Texte de Gilles Torrent et Laurent Aubert
CD Ethnomad ARN64568, 2002

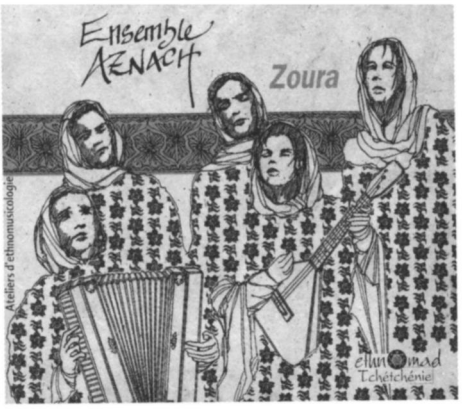
Junko Ueda
Satsuma-biwa (Japon)
Texte de Junko Ueda
CD Ethnomad ARN 64577, 2002

Nelson Rojas
Bulenga (Venezuela)
Texte de Laurent Aubert
CD Ethnomad ARN 64594, 2003

José de la Negreta
Sueño Gitano (Flamenco)
Texte de Laurent Aubert
CD Ethnomad ARN 64600, 2003

Parvathy Baul
Radha Bhava (Bengale)
Texte de Laurent Aubert
CD Ethnomad ARN 64624, 2003


SOUNGALO
COULIBALY
Dengo
ethnomad
Mali


Ensemble
AZNACH
Zoura
Ateliers d'ethnomusicologie
ethnomad
Tchétchénie

Xhemali
BEKOISHA
L'ensemble
SKAÉOS
Hapi Sytë
Ateliers d'ethnomusicologie
ethnomad
Albanie-Kosovo

JUNKO
UEDA
Satsuma-biwa
Ateliers d'ethnomusicologie

Ateliers d'ethnomusicologie
José
de
La Negreta
Sueño Gitano
ethnomad
Flamenco

Parvathy
BAUL
Radha Bhâva
Ateliers d'ethnomusicologie
ethnomad
Bengale

AIMP - Archives internationales de musique populaire

La collection de CD du Musée d'ethnographie de Genève

CATALOGUE 2003

www.adem.ch

ASIE

Turquie	L'art du tanbur ottoman	(1 CD AIMP XVI/VDE 586)
	Cérémonie des derviches Kadiri	(1 CD AIMP XVII/VDE 587)
	Musiques villageoises d'Anatolie	(1 CD AIMP XXXV/VDE 797)
Anthologie musicale de la peninsule arabique		(4 CD AIMP XXX-XXXIII/VDE 780-783)
	Poésie chantée des Bédouins	(1 CD AIMP XXX/VDE 780)
	Musique des pêcheurs de perles	(1 CD AIMP XXXI/VDE 781)
	Le sowt, musique des villes	(1 CD AIMP XXXII/VDE 782)
	Le chant des femmes	(1 CD AIMP XXXIII/VDE 783)
Azerbaïdjan	Musique et chants des âshiq	(1 CD AIMP XIX/VDE 613)
Kazakhstan	Musique d'Almatï	(1 CD AIMP XLVI/VDE 910)
Turkménistan	La musique des bakhshy	(1 CD AIMP XXII/VDE 651)
Ouzbékistan	Musique classique instrumentale	(1 CD AIMP LVI/VDE 973)
Tadjikistan	Chants des bardes	(1 CD AIMP LVII/VDE 974)
Asie Centrale	Les maître du dotâr	(1 CD AIMP XXVI/VDE 735)
Turkestan chinois/Xinjiang	Musiques ouïgoures	(2 CD AIMP/Ocora C559092-93)
Afghanistan	Le rubâb de Hérat, Mohammad Rahim Khushnawaz	(1 CD AIMP XXV/VDE 699)
Népal	Musique de fête chez les Newar	(1 CD AIMP XIII/VDE 553)
Inde	Dhrupad de Darbhanga La famille Mallik	(1 CD AIMP LXIII/VDE 1006)
	Tabla Solo Hommage à Latif Ahmed Khan	(1 CD AIMP XLV/VDE 909)
	Percussions rituelles du Kerala Kshetra Vadyam Tayambaka	(2 CD AIMP LIV-LV/VDE 971-972) (1 CD AIMP LIV/VDE 971) (1 CD AIMP LV/VDE 972)
	Mârgam L'intégrale du Bharatanâtyam	(2 CD AIMP LXI-LXII/VDE 1004-1005)
	Traditions musicales des Gond	(1 CD AIMP XX/VDE 618)
Cambodge	Musiques de l'exil	(1 CD AIMP XXIV/VDE 698)
Chine	Traditions populaires instrumentales	(2 CD AIMP XXXVI-XXXVII/VDE 822-823)
	Musique des marionnettes de Quanzhou	(1 CD AIMP VLXII/VDE 911)
Corée	Chants rituels de l'île de Chindo	(1 CD AIMP XXVIII/VDE 756)
Japon	L'épopée des Heike Junko Ueda, satsuma biwa	(1 CD AIMP XXI/VDE 650)

EUROPE

Espagne	Guitarra flamenca Parrilla de Jerez : Nostalgia	(1 CD AIMP LIX/VDE 985)
Italie	Mesoraca. Vie musicale d'un village en Calabre	(1 CD AIMP XLII/VDE 872)
Suisse	Musique populaire suisse coll. Constantin Brăiloiu	(2 LP AIMP VII-VIII/VDE 477-478)
Bosnie	Nesidu-l-Huda Chants soufis de Sarajevo	(1 CD AIMPLII/VDE 927)
Serbie	Anthologie de la musique populaire serbe 1	(1 CD AIMP LX/VDE 993)
Grèce	Chansons et danses populaires, coll. Samuel Baud-Bovy	(1 CD AIMP XII/VDE 552)
Roumanie	Musique de villages coll. Constantin Brăiloiu	(3 CD AIMP IX-XI/VDE 487-489)
Olténie	Runc et les villages du Gorj	(1 CD AIMP IX/VDE487)
Moldavie	Fundu Moldovei et la Bucovine	(1 CD AIMP X/VDE 488)
Transylvanie	Dragus et le Pays de l'Olt	(1 CD AIMP XI/VDE 489)
	Musique des Tsiganes de Valachie	(1 CD AIMP/Ocora C 559036)
	Musique de noces en Valachie	(1 CD SAGA/Ethnic B 6799)
Pologne	Chansons et danses populaires	(1 CD AIMP XXIX/VDE 757)
Russie	Pesen Zemli, Chants polyphoniques de mariage	(1 CD AIMP XXXVIII/VDE 837)

AFRIQUE

Tunisie	La mémoire des Juifs de Djerba Yaacov Bchiri	(1 CD AIMP LXIV/VDE 1057)
Maroc	L'art du samâ' à Fès Orchestre Ahl-Fâs	(1 CD AIMP LXVII/VDE 1104)
	Musique classique andalouse de Fès	(1 CD AIMP/Ocora C 559035)
Sénégal	Le Saoruba de Casamance	(1 CD AIMP LI/VDE 926)
Mali	Musique bambara du Baninko	(1 CD AIMP LVIII/VDE 980)
Niger	Musique des Touaregs	
	Vol. 1 : Azawagh	(1 CD AIMP LXVIII/VDE 1105)
	Vol. 2 : In Gall	(1 CD AIMP LXIX/VDE 1106)
Bénin	Rythmes et chants pour les vodun	(1 CD AIMP XVIII/VDE 612)
Ghana	Cape Coast Traditions en mutation	(1 CD AIMP LXX/VDE 1135)
Centrafrique	Musiques pour sanza en pays Gbaya	(1 CD AIMP XXVII/VDE 755)
Zaïre	La musique des Nande	(1 CD AIMP XXIII/VDE 652)

AFRIQUE (suite)

Ouganda	Ensembles villageois du Busoga	(1 CD AIMP L/VDE 925)
Afrique du Sud	Le chant des femmes Xhosa	(1 CD AIMP XLIV/VDE 879)
Madagascar	Musique Antanosy	(1 CD AIMP IL/VDE 924)
	Accordéons et esprits ancestraux	(1 CD AIMP LXV/VDE 1065)

AMÉRIQUE DU SUD

Bolivie	Charangos et guitarrillas du Norte Potosí	(1 CD AIMP XLI/VDE 871)
Brésil	Enauené-Naué et Nhambiquara du Mato Grosso	(1 CD AIMP XLIII/VDE 875)
	Chants et danses des Indiens Kaiapó	(2 CD AIMP XIV-XV/VDE 554-555)
Cuba	Afroamérica Cantes y toques afrocubanos	(1 CD AIMP LIII/VDE 959)

OCÉANIE

Vanuatu (Nouvelles Hébrides)	Singsing-Danis Kastom	(1 CD AIMP XXXIV/VDE 796)
Nouvelle-Calédonie	Danse et musique Kanak	(1 CD AIMP XLVIII/VDE 923)

ANTHOLOGIES

Musique à la croisée des cultures		(2 CD AIMP XXXIX-XL/VDE 828-829)
Collection universelle de musique populaire		(6 LP AIMP I-VI/VDE 425-430)
	Afrique	(1 LP AIMP I/VDE 425) épuisé
	Asie	(1 LP AIMP II/VDE 426) épuisé
	Europe 1	(1 LP AIMP III/VDE 427)
	Europe 2	(1 LP AIMP IV/VDE 428)
	Europe 3	(1 LP AIMP V/VDE 429)
	Europe 4	(1 LP AIMP VI/VDE 430)

LIVRES

Laurent Aubert

La musique de l'autre
Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie
Genève: Georg Editeur, 2001. 160 p.

Planète musicale
Instruments de musique des cinq continents
Ivrea: Priuli & Verlucca/Genève: Musée d'ethnographie, 1999 (rééd. de 1991). 116 p., 72 pl. couleurs.

Musiques traditionnelles
Guide du disque
Genève: Georg Editeur/Ateliers d'ethnomusicologie, 1991. 260 p.

Laurent Aubert, Jérôme Ducor et Johnathan Watts

Théâtres d'Orient
Ivrea: Priuli & Verlucca/Genève: Musée d'ethnographie, 1997. 120 p., 72 pl. couleurs.

Laurent Aubert dir.

Le monde et son double
Ethnographie: trésors d'un musée rêvé
Paris: Adam Biro/Genève: Musée d'ethnographie, 2000. 240 p., 80 pl. couleurs, 60 pl. n.b.

Mondes en musique
Genève: Musée d'ethnographie, 1991. 120 p.

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES
(Genève: Georg Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie)

1/1988 **De bouche à oreille** (240 p.)
2/1989 **Instrumental** (320 p.)
3/1990 **Musique et pouvoirs** (284 p.)
4/1991 **Voix** (320 p.) épuisé
5/1992 **Musiques rituelles** (346 p.)
6/1993 **Polyphonies** (308 p.)
7/1994 **Esthétiques** (320 p.)
8/1995 **Terrains** (296 p.)
9/1996 **Nouveaux enjeux** (390 p.)
10/1997 **Rythmes** (386 p.)
Index 1988-1997 (100 p.)
11/1998 **Paroles de musiciens** (304 p.)
12/1999 **Noter la musique** (266 p.)
13/2000 **Métissages** (296 p.)
14/2001 **Le geste musical** (374 p.)
15/2002 **Histoires de vies** (276 p.)

TARIFS

Ces publications peuvent être commandées aux tarifs suivants (port en sus)

Disques	
CD simple	FS 30.– / € 20.–
CD double	FS 40.– / € 26.70
LP simple	FS 24.– / € 16.–
LP double	FS 40.– / € 26.70

Livres	
La musique de l'autre	FS 33.– / € 22.–
Planète musicale	FS 50.– / € 33.70
Musiques traditionnelles	FS 34.– / € 22.70
Théâtres d'Orient	FS 50.– / € 33.70
Le monde et son double	FS 68.– / € 46.70
Mondes en musique	FS 15.– / € 10.–

Cahiers de musiques traditionnelles	
CMT 1	FS 28.– / € 19.70
CMT 2-3 *(vol. 4 épuisé)*	FS 34.– / € 22.70
CMT 5-8	FS 42.– / € 28.–
CMT 9-15	FS 46.– / € 30.70
Index CMT 1-10	FS 10.– / € 6.70

Adresse pour commandes
AIMP / Musée d'ethnographie
Case postale 191
CH-1211 Genève 8
Tél. +41 (0)22 418 45 50
Fax +41 (0)22 418 45 51
www.adem.ch
E-mail : musee.ethno@ville-ge.ch

IMPRIME
RIE MEDE
CINE m+h
HYGIENE
novembre-2003

Cahiers de musiques traditionnelles

Vol 1/1988 Dossier: *De bouche à oreille* (240 p.)
Vol 2/1989 Dossier: *Instrumental* (320 p.)
Vol 3/1990 Dossier: *Musique et pouvoirs* (284 p.)
Vol 4/1991 Dossier: *Voix* (320 p.)
Vol 5/1992 Dossier: *Musiques rituelles* (346 p.)
Vol 6/1993 Dossier: *Polyphonies* (300 p.)
Vol 7/1994 Dossier: *Esthétiques* (334 p.)
Vol 8/1995 Dossier: *Terrains* (293 p.)
Vol 9/1996 Dossier: *Nouveaux enjeux* (390 p.)
Vol. 10/1997 Dossier: *Rythmes* (386 p.)
Index 1-10, 1988-97 (100 p.)
Vol. 11/1998 Dossier: *Paroles de musiciens* (346 p.)
Vol. 12/1999 Dossier: *Noter la musique* (266 p.)
Vol. 13/2000 Dossier: *Métissages* (296 p.)
Vol. 14/2001 Dossier: *Le geste musical* (374 p.)
Vol. 15/2002 Dossier: *Histoires de vies* (276 p.)

A PARAÎTRE

Vol. 17/2004 Dossier: *Formes musicales*
Vol. 18/2005 Dossier: *Femmes*

Auteurs

Les auteurs désirant collaborer à l'un ou l'autre de ces dossiers ou publier un entretien ou compte rendu (livres, disques, films, congrès...) peuvent prendre contact avec la Rédaction ou lui adresser leurs écrits. Celle-ci se réserve cependant le droit de les refuser s'ils ne correspondent pas aux critères et à la perspective de la revue.

Cahiers de musiques traditionnelles, rédaction
Ateliers d'ethnomusicologie / 10, rue de Montbrillant / CH-1201 Genève
E-mail: la.adem@mail-box.ch

Abonnements, commandes

L'abonnement aux *Cahiers de musiques traditionnelles* ou la commande d'anciens numéros (sauf le vol. 4: «Voix», épuisé) peut être obtenu en adressant votre commande à:

Cahiers de musiques traditionnelles / Service des suites
Case postale 456 / CH-1211 Genève 4
Tél. (0041 22) 702 93 11 / Fax (0041 22) 702 93 55
E-mail: abonnements@medecinehygiene.ch

Veuillez prendre note

Le rythme de parution est d'un *Cahier* par année ; le nombre de pages et le prix de chaque volume peuvent varier. En vous inscrivant au «service des suites», vous recevrez une facture à chaque nouvelle parution. À la réception du paiement de cette facture, le volume vous sera adressé.

Cahiers de musiques traditionnelles 16

«Musiques à voir»: ce volume aurait aussi pu s'appeler «La musique et le son dans les musées de société». En effet, à l'heure ou de nombreux musées d'ethnographie sont remis en question, sinon toujours dans leur rôle culturel et pédagogique, du moins dans leur conception muséographique actuelle, il devient urgent de réaffirmer leur importance, mais en tenant compte de l'évolution des mentalités et des technologies. «Si le musée veut retrouver une utilité sociale, il faut probablement qu'il renverse les rôles conventionnels qui lui ont jusqu'à présent été assignés: faire passer l'acte de collecte d'objets et d'étude en second (quitte à contredire vivement Claude Lévi-Strauss); placer le public au centre de la réflexion; puiser non dans les seuls fonds propres d'un musée donné, mais dans un bien commun mis en réseau pour créer un espace particulier de découverte, de dialogue et de débat autour de la musique», écrivent Michel Colardelle et Florence Gétreau dans leur contribution à ce dossier. À cet égard, il appartient plus particulièrement aux ethnomusicologues de repenser la place de la musique et, de manière générale, du son dans les musées. Les contributions ici réunies fournissent à cet égard de nombreuses pistes originales qui, si elles sont suivies, pourront contribuer à alimenter la réflexion.

Fondés à Genève en 1988 dans le cadre des Ateliers d'ethnomusicologie et soutenus par la Société française d'ethnomusicologie, les *Cahiers de musiques traditionnelles* proposent à leurs lecteurs une publication annuelle. Chaque ouvrage est centré sur un dossier thématique, complété par des rubriques d'intérêt général: entretiens, portraits et comptes rendus.

2-8257-0863-1
9 782825 708637

Volumes précédents:

1 **De bouche à oreille**
1988

2 **Instrumental**
1989

3 **Musique et pouvoirs**
1990

4 **Voix**
1991

5 **Musiques rituelles**
1992

6 **Polyphonies**
1993

7 **Esthétiques**
1994

8 **Terrains**
1995

9 **Nouveaux enjeux**
1996

10 **Rythmes**
1997

11 **Paroles de musiciens**
1998

12 **Noter la musique**
1999

13 **Métissages**
2000

14 **Le geste musical**
2001

15 **Histoires de vies**
2002

Ateliers d'ethnomusicologie
www.adem.ch
adem@worldcom.ch